

GOVERNMENT OF INDIA

DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY**

---

CALL No. **709.31** *Sir*

D.G A. 79.









**HISTOIRE DES ARTS ANCIENS  
DE LA CHINE**



ANNALES DU MUSÉE GUIMET

BIBLIOTHÈQUE D'ART. NOUVELLE SÉRIE : III

---

# HISTOIRE DES ARTS ANCIENS DE LA CHINE

PAR

OSVALD SIRÉN

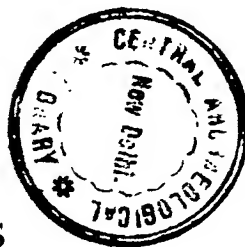
Professeur à l'Université  
et Conservateur au National Museum de Stockholm

## I

### LA PÉRIODE PRÉHISTORIQUE L'ÉPOQUE TCHEOU L'ÉPOQUE TCH'OU ET TS'IN

*Avec 108 planches en héliotypie*

709.51  
15.12.29



PARIS ET BRUXELLES  
LES ÉDITIONS G. VAN OEST

—  
1929

CENTRAL ARCH. FC  
NEW  
NO. 1131  
C. 3. 54  
NO. 707.31 / Six

## AVANT-PROPOS

*Le jour n'est pas encore venu de tenter une histoire complète de l'art chinois. On se perdrait déjà, semble-t-il, dans l'abondance et la variété des matériaux qui nous sont parvenus : nul doute cependant qu'il n'en demeure une infinité d'autres, cachés sous le sol de la Chine ou dans les coins inaccessibles du pays, mais les guerres et l'incurie les menacent d'une destruction totale, et on se demande si les savants et les amateurs auront jamais la faculté de les étudier. Nous ne pouvions donc avoir l'ambition de traiter le sujet d'une façon définitive, et nous avons simplement essayé de coordonner les faits les plus importants établis jusqu'à ce jour avec les observations que nous pûmes recueillir au cours de nos voyages en Orient et notre étude des collections d'Europe et d'Amérique. Obligés de faire un choix rigoureux, nous avons utilisé en premier lieu les documents qui nous étaient le plus directement familiers, en bien des cas parce que nous les avons photographiés nous-mêmes.*

*Dans l'ordonnance du présent ouvrage, nous avons tenu compte de deux principes, l'un d'ordre chronologique, l'autre d'ordre matériel : en cherchant un compromis, nous sommes arrivés à cette conclusion que les arts décoratifs de la Chine (bronzes, céramiques, laques, etc.) ne se pouvaient traiter que partagés entre plusieurs volumes, tandis que la sculpture, l'architecture, la peinture peuvent très bien s'étudier indépendamment chacune dans un tome à part. En notre qualité d'historien d'art, nous nous sommes, cela va sans dire, attachés surtout à mettre en lumière l'évolution des styles dans chacun de ces domaines, ainsi que les événements politiques ou religieux qui ont pu influencer sur les arts de la Chine.*

*La présentation d'une telle série de documents nouveaux eût été irréalisable sans l'appui et la coopération de nombreux collectionneurs et conserva-*

*teurs de musées. Ils nous ont offert toutes facilités pour étudier leurs trésors, ils nous ont même autorisés à en photographier un grand nombre dont il n'existait point de clichés. Nous leur adressons ici nos remerciements les plus sincères ; si nous ne les nommons pas à cette place, c'est que le nom des collections publiques ou privées figure sur chacune de nos planches.*

*Parmi les spécialistes de l'archéologie et de l'art chinois dont les excellents conseils et les entretiens instructifs ont encouragé nos efforts, nous devons citer particulièrement M. J. G. Andersson, professeur à l'Université de Stockholm, qui a bien voulu relire les chapitres consacrés aux plus hautes époques, et M. T. Sekino, professeur à l'Imperial University de Tôkyô, qui me communiqua, quand je le vis au Japon, plusieurs renseignements précieux relatifs à l'histoire de l'architecture chinoise et japonaise.*

*La rédaction de l'ouvrage s'est faite en plusieurs étapes dont la dernière et la plus importante a pris la forme d'une sorte de collaboration avec mon ami M. Jean Buhot qui, en raison de mon nouveau départ pour l'Extrême-Orient, s'est chargé de surveiller l'impression.*

*Ce livre eût difficilement paru en deux éditions — française et anglaise — sans la collaboration amicale et avisée de M. G. Van Oest, qui, une fois de plus, a su aplanir les obstacles matériels inhérents à la publication d'un ouvrage si considérable.*

O. S.

Paris, 11 décembre 1928.

# ADDENDA ET CORRIGENDA

## DU TOME PREMIER

---

*L'auteur se trouvait déjà en Chine au moment de la mise sous presse du présent ouvrage et n'a pu en revoir les épreuves. Le tome premier contient donc d'assez nombreuses fautes de copie, d'impression et autres. On voudra bien rectifier comme suit les plus importantes de ces erreurs.*

P. 3, l. 12	au lieu de : littéraire	lire : écrite.
P. 5, l. 12	— par les découvertes du Ho-nan, etc.	— par les localités fouillées jusqu'à ce jour il n'est pas certain que les créateurs de cette poterie préhistorique fussent les peu- ples qui ont constitué le noyau de la nation chinoise.
P. 6, l. 11	— collectionneurs améri- cains et chinois	— marchands européens et chinois.
P. 7, l. 4	— planche 2 A	— planche 2 D.
P. 11, l. 20	— Pour notre part nous sommes surtout frappés de la res- semblance, etc.	— Nous ne constatons aucune res- semblance essentielle entre les poteries de Suse et celles de Sin-tien.





P. 55, par. 4	<i>au lieu de</i> : vol. IX, p. 393	<i>lire</i> : n° 9, p. 293.
P. 62, l. 12.	<i>au lieu de</i> : planche 72 A	— planche 72 B.
P. 74, l. 15	— les spirales au lieu de figurer des serpents sont purement géo- métriques.	— la tête n'étant plus représen- tée, le serpent devient une simple spirale ou figure ré- gulière.
P. 76, l. 7	— à la comtesse Hallwyl, planche 91 A.	<i>lire</i> : au Louvre, planche 91 B.

## LÉGENDES DES PLANCHES :

Planche 9	<i>au lieu de</i> : — A	<i>lire</i> : C, Ex collection C. T. Loo et Cie.
	— B	— A, Coll. David Weill.
	— C	— B, University Museum, Kyôto.
Planche 26	— Dr. U. Burchard.	— Dr. Otto Burchard.
— 48	— Coll. Camondo, Louvre	— Coll. Eumorfopoulos.
— 56	— Hai-fong	— Kai-fong-fou.



# I

## INTRODUCTION

### L'ÉPOQUE PRÉHISTORIQUE

On ne peut pas encore proposer une date précise à laquelle on ferait remonter les débuts de l'art et de la civilisation de la Chine. A plus juste titre que pour aucune nation encore vivante dont les créations artistiques anciennes fassent l'objet de nos études, on peut dire de la Chine que ses origines demeurent cachées dans les ténèbres ; elles paraissent échapper à tous les témoignages historiques. Ce n'est qu'en ces toutes dernières années que les recherches des archéologues ont ouvert une petite brèche dans la muraille qui bornait nos idées sur la civilisation chinoise : cette nouvelle conquête n'est d'ailleurs pas encore complètement explorée. De plus, on pourrait dire de la civilisation chinoise, ainsi que de beaucoup d'autres civilisations, qu'elle n'est qu'un maillon dans la chaîne d'une longue évolution. Comme une vague après l'autre, des races humaines ont déferlé sur les plaines de l'Asie, certaines d'entre elles apportant des influences artistiques de première importance : mais en atteignant l'Extrême-Orient elles se sont fondues peu à peu dans cet océan que nous appelons la Chine. La civilisation chinoise doit donc son développement à des tributaires dont nous pouvons en partie retrouver le cours, mais dont les sources profondes nous demeurent inconnues : il faut sans doute les chercher plutôt dans le tempérament de la population autochtone que dans les influences extérieures.

En quelque point que nous veuillons situer le commencement de la civilisation chinoise, personne ne lui contestera une ancienneté plus haute que

celle d'aucune civilisation vivante, ni une continuité dont le caractère marque fortement toutes ses expressions artistiques en dépit des influences venues de l'extérieur. Qui veut remonter à la source des arts de la Chine se trouve donc devant un problème extrêmement complexe, et d'autant plus embarrassant que les travaux spécialisés ont à peine commencé de déblayer le terrain ; aussi les matériaux tels qu'ils se présentent en masse ne sont-ils pas encore classés. Nous devons nous contenter d'étudier quelques groupes caractéristiques ; nous chercherons à y reconnaître le développement général des styles ; il va sans dire que, dans l'espace restreint dont nous disposons ici, notre esquisse devra se borner pour ainsi dire à quelques contours très simplifiés. Les matériaux, en effet, se répartissent sur plus de trois millénaires en même temps que sur un territoire qui par l'étendue peut se comparer à l'Europe entière. Quant aux ramifications de l'art chinois qui se retrouvent dans diverses régions de l'Asie, il est évident que notre exposé n'en pourra indiquer que les traits les plus saillants. Si on nous objecte que beaucoup de nos matériaux appartiennent, à proprement parler, à l'archéologie plutôt qu'à l'histoire de l'art, nous répondrons qu'en ce qui concerne la Chine, l'histoire de l'art ne se conçoit pas autrement qu'en collaboration intime avec l'archéologie. Ce sont particulièrement les matériaux de très haute époque historique ou préhistorique qui font de l'histoire de l'art chinois une étude attrayante entre toutes et pleine d'inattendu : à chaque instant ce sont de nouvelles surprises, des formes, des manières, des influences inconnues, et qu'il est loisible d'interpréter de façons très différentes. Les fouilles archéologiques exécutées jusqu'à présent sont comme une goutte dans la mer, eu égard surtout à l'immensité de ce pays dans le passé et dans l'étendue. Le sujet lui-même imposera donc à notre travail un caractère provisoire ; c'est d'ailleurs le caractère de tout ce qui touche à cette Chine, laquelle traverse en ce moment une période de bouleversements politiques et sociaux qui semblent exclure toute possibilité de travaux scientifiques complets et définitifs.

\*  
\* .

Les phases les plus anciennes du développement politique et culturel de la Chine ont été pour ainsi dire personnifiées sous la figure de quelques grands monarques. Les Chinois font volontiers commencer leur histoire à Houang-ti, le grand empereur, qui, censé avoir vécu vers le milieu du troisième millénaire, emprunta son nom à la terre jaune. On dit qu'il régna cent ans et que ses victoires assurèrent aux Chinois la suprématie sur les Tche-yu et autres tribus

sauvages autochtones. Il enseigna à son peuple la fabrication des outils et des vases en bois, en terre et en métal ; il aurait même créé la monnaie de cuivre. C'est le grand roi mythique, l'ancêtre des vrais Chinois, et de même que ses analogues dans l'histoire des autres races, il incarne en les associant dans sa personne les traditions mythologiques et culturelles de la Chine. Les témoignages de l'archéologie et de la philologie s'accordent pour démontrer que, dès le milieu du troisième millénaire, ce pays possédait une organisation sociale bien ordonnée. Sa population agricole était fixée principalement à l'est du coude que forme le Fleuve Jaune dans l'actuel Ho-nan et le Chan-si méridional ; elle connaissait sans doute le travail des métaux pour en faire des armes rudimentaires, des parures, des monnaies. C'est à la même époque qu'apparaît la langue chinoise littéraire.

La tradition nous donne un portrait un peu moins flou des trois grands empereurs Yao, Chouen et Yu, les premiers que nomment les annales du *Chou-king* ; il faut d'ailleurs les prendre pour des traditions personnifiées, dont l'origine remonte à un âge d'or mythologique, plutôt que pour des personnages historiques. Depuis l'époque de Confucius, Yao et Chouen représentent en réalité le prototype et l'idéal du monarque prudent et juste ; quant au grand Yu, il a la gloire d'avoir barré la route aux terribles inondations qui dévastèrent le pays à la fin du troisième millénaire. Les traditions qui racontent comment il disciplina les eaux nous sont parvenues sous une forme fabuleuse dans le *Chou-king* : on y voit les combats de Yu contre les dragons et les monstres gigantesques. Sans doute ces contes ne sont-ils pas entièrement imaginaires : on croit que des inondations d'une gravité exceptionnelle dévastèrent la Chine vers cette époque, et que les mesures de protection consistèrent à construire des canaux, etc., qui écoulaient les eaux vers la mer. La catastrophe ayant pu être heureusement évitée, on entreprit une réorganisation complète du pays qui fut partagé en neuf provinces dont le souvenir s'est perpétué dans les fameux neuf tripodes de bronze. D'après la tradition, ceux-ci auraient été coulés en métaux provenant de chacune des neuf provinces, et ornés d'images représentant des objets caractéristiques, outre des monstres et des démons ; toutefois nous ne possédons aucune description précise de l'aspect de ces vases à trois pieds. Tout ce que nous en savons, c'est qu'ils devaient à leur origine et à leur ornementation d'être considérés comme un palladium de la nation, et qu'ils furent conservés par les princes régnants jusqu'à la fin de la dynastie Tcheou : à cette époque on les jeta dans un fleuve pour éviter qu'ils ne tombassent aux mains de l'usurpateur Ts'in. Tous les efforts qu'on fit pour les retrouver demeurèrent inutiles. Rappelons que le nouveau monarque à son tour fit rassembler des objets de métal dans toutes ses provinces pour les convertir non

pas en vases rituels, mais en douze statues colossales qu'on dressa devant le palais impérial.

Si nous ne sommes pas en mesure de vérifier ce qu'on raconte des neuf tripodes de bronze du grand Yu, nous n'avons par contre aucun motif d'y voir une pure invention. La technique de la fonte du bronze était incontestablement bien connue des Chinois 2.000 ans avant notre ère, et on connaît des vases tripodes de cette époque en terre cuite grise. La plupart appartiennent au type qu'on appelle *li* : ce sont des vases en forme d'écuelle ou de pot dont la panse se prolonge par trois pieds creux, lesquels s'amincissent vers le bas. Mais il existe aussi des échantillons de tripodes dits *ting*, remontant à la même époque : ce sont des bols ou chaudrons soutenus par trois pieds massifs comme des colonnettes (fig. 2 et 3, p. 35).

Les neuf trépieds de Yu appartenaient-ils à la première ou à la seconde de ces catégories ? C'est ce qu'on ne saurait dire ; remarquons toutefois que le type *ting* est le plus répandu dans l'art du bronze des époques postérieures. De tous temps les Chinois ont montré une prédilection pour les vases à trois pieds ; nous aurons l'occasion de le noter en étudiant les bronzes rituels des diverses époques.

\*  
\* \*

Parmi les découvertes archéologiques faites en Chine jusqu'ici, et intéressant l'histoire de l'art, les objets les plus anciens sont principalement en céramique. On les doit surtout aux fouilles que le professeur J. G. Andersson a exécutées dans le Kan-sou, province située à l'extrémité nord-ouest de la Chine ; et aussi dans les régions moins excentriques du Ho-nan, du Chan-si et de la Mandchourie méridionale. Une partie considérable de cette documentation étonnamment abondante est aujourd'hui conservée dans les collections « Est-Asiatiques » de Stockholm ; mais son étude scientifique et sa classification sont à peine commencées. M. Andersson a publié un bref exposé de la nature générale de ses découvertes et de leur chronologie relative dans son *Preliminary Report on Archæological Research in Kansu* (1925), ainsi qu'un rapport sur ses découvertes antérieures du Ho-nan, intitulé : « *An Early Chinese Culture* (1923). Jusqu'à présent il n'a point paru d'étude plus approfondie sur les très vastes problèmes d'archéologie et d'histoire que soulèvent ces matériaux. Il serait donc prématuré de déduire de ces céramiques de haute époque des conclusions historiques précises ; nous nous bornerons à résumer brièvement le rapport de M. Andersson, non sans y ajouter quelques remarques sur les pièces actuellement visibles à Stockholm.

L'importance extraordinaire de cette poterie primitive, tout à fait inconnue jusqu'à ces dernières années, vient de ce qu'elle nous force à reculer les commencements de la civilisation et de l'art de la Chine de quelque deux mille ans au delà des dates indiquées par les découvertes antérieures ; de plus elle témoigne d'un contact étroit entre la Chine et l'Asie occidentale au cours du troisième et du second millénaire avant notre ère. Il est manifeste que ces pièces se répartissent sur des époques fort longues ; elles sont, au moins en partie, l'indice d'une succession d'ondes de civilisation, ou de races nouvelles qui pénètrent à diverses époques dans le pays. Dans quelle mesure elles atteignent l'intérieur de ce que nous appelons aujourd'hui la Chine, dans quelle mesure elles s'y fixèrent, on ne pourra le déterminer que lorsque des fouilles auront été pratiquées en des lieux divers ; à en juger par les découvertes du Ho-nan comme par celles du Kan-sou, il semble bien que la Chine centrale elle-même se soit trouvée alors en communication avec l'Asie occidentale.

Selon le système chronologique établi par M. J. G. Andersson, les pièces les plus anciennes peuvent remonter au milieu du quatrième millénaire, ce qui pour la Chine correspond à l'époque néolithique, mais la grande majorité des découvertes appartiennent, croit-on, à l'époque énéolithique, c'est-à-dire à l'époque de transition entre l'âge de pierre et l'âge de bronze, où l'on adopta le cuivre, notamment pour la fabrication des armes, etc. Au sein de cette longue époque on discerne six âges ou groupes successifs, qui se distinguent par des formes, des types, des thèmes décoratifs plus ou moins arrêtés.

Au groupe I, qu'on désigne par le nom de la localité, Ts'i-kia-p'ing (Kan-sou), on attribue principalement les vases non peints en terre grise ou rougeâtre ; ils sont pour la plupart d'une forme sobre et sévère.

Sont particulièrement frappants certains vases et des cruches aux contours fortement galbés sur la hanche et le col, aux anses puissantes reliant le col à la panse. La matière en est relativement mince, la surface lisse et luisante (planche I A et B). L'ornementation est extrêmement sobre ; elle se compose surtout de dessins géométriques très simples, grattés ou appuyés dans la glaise au moyen d'un outil aigu (qui n'est peut-être que l'ongle du potier) ; les ornements peints, d'un type linéaire tout à fait simple, ne se rencontrent que d'une façon exceptionnelle. Le même groupe comprend également des fragments de céramique dite peignée, c'est-à-dire de vases ornés au moyen d'un outil encoché qui laisse d'étroits filets en relief sur un fond plat. Les formes bien construites, nettement divisées, un peu raides, ne peuvent manquer de faire croire à des prototypes en métal : il ne saurait pourtant en être question à cette époque reculée : s'ils ont existé, ce ne peut être qu'en dehors de la Chine



et l'influence a pu parvenir là où les objets eux-mêmes ne pénétraient pas : il y a donc là un phénomène dont l'énigme n'est pas encore résolue. On peut se demander si tous les vases classés dans ce premier groupe appartiennent vraiment à la même époque. L'ornementation gravée très simple est bien, si l'on veut, la phase préliminaire de celle que nous trouverons à l'époque suivante elle aussi gravée dans certains cas, mais plusieurs formes sont à notre avis moins primitives que celles que nous offre le groupe suivant.

La deuxième époque est désignée sous le nom de Yang-chao-ts'ouen, localité du Ho-nan occidental où l'on fit des fouilles antérieures à celles du Kan-sou : on y trouva en assez grande quantité de la poterie peinte qui paraît presque contemporaine de celle qu'on découvrit dans des terrains de fouilles plus éloignés, à Pan-chan et à Tchou-kia-tchai, ainsi que dans de nombreux habitats préhistoriques du Kan-sou. Quantité de pots appartenant au même groupe furent aussi achetés aux habitants du pays — source que les collectionneurs américains et chinois n'ont pas manqué d'exploiter. Les sépultures de la même époque ont fourni des ustensiles de pierre polie, d'une très bonne exécution, ainsi que des bijoux en os ou en jade.

Ce qui caractérise la grande majorité de ces pots du Kan-sou, c'est la forme de calebasse très élargie, avec ou sans col cylindrique (planches 2 à 4 : pour des raisons très naturelles, cette même forme se retrouve dans la poterie primitive de toutes les parties du monde. On y rencontre aussi, il est vrai, plusieurs formes qui sont plutôt celles d'une coupe ou d'un vase, mais elles ne trahissent aucunement l'influence des arts métallurgiques : ce sont de franches céramiques créées en parfaite harmonie avec la nature de la matière, et exécutées à la main à l'aide d'un outil en bois rudimentaire mais non sur une roue de potier. Bref, les formes et la technique confirment notre impression d'être en présence d'une poterie véritablement primitive, à laquelle sa décoration peinte n'en prête pas moins un rehaut d'art très remarquable. Cette décoration est ordinairement exécutée en noir et en brun-rouge, ou encore en noir et en violet-rougeâtre sur le fond plus clair, gris-brunâtre ou rougeâtre. Mais à côté de ces vases, et dans les mêmes sépultures, il s'en rencontre d'autres qui ne sont pas peints : ils portent une ornementation linéaire, réalisée par l'apposition de minces bandelettes de terre, dans lesquelles on a modelé des sinuosités dentelées ou encore des stries faites avec un outil aigu, peut-être avec l'intention d'imiter des cordes ou des tresses. Il est fort probable que nous avons là les premiers progrès de l'ornementation et il n'est pas difficile de reconnaître une certaine parenté entre ces pièces et les vases à ornements gravés, ou plus exactement égratignés, du groupe précédent.

Mais c'est à leurs ornements peints que la plupart des vases de la

deuxième période doivent leur intérêt artistique. Les thèmes sont nombreux et variés ; leur exécution est en général pleine de verve et de liberté. Les motifs favoris sont les grandes spirales enchaînées (généralement au nombre de quatre, en paires opposées) (planche 2 A) ainsi que les figures en forme de bulbe ou de corbeille (planche 2 A et B), que remplit un réseau de fines hachures croisées. On remarque également diverses combinaisons de lignes sinueuses, et une sorte de feston à courbes régulières et à bandes concentriques en deux ou trois tons (planche 2 C). Plus rarement on rencontre des motifs rectilignes, en damier ou (assez grands) en paires de carrés et de triangles ; leur régularité n'est pas plus géométrique que celle des autres motifs, ils sont exécutés librement, à main levée, en coups de pinceau qui suivent les courbes du vase. Les traits les plus larges sont souvent à bords dentelés, un peu comme une scie ; c'est ce que M. Andersson appelle « le motif de la mort » parce qu'il ne l'a rencontré que sur des vases funéraires, ce qui lui fait croire que ces dentelures doivent posséder un sens symbolique. Quelle qu'en soit la signification ou l'origine, il est incontestable qu'elles jouent un rôle important dans l'ornemanisme de l'époque. Notons en passant que, parmi les objets classés dans ce groupe, se trouvent un ou deux couvercles de vases, dont le bouton est modelé en forme de tête humaine : c'est la première figuration anthropomorphe que l'on connaisse en Chine.

La poterie retirée des fouilles de Yang-chao-ts'ouen, de Ho-yin-hien et autres sites du Ho-nan est très apparentée à cette poterie du Kan-sou, mais tant au point de vue artistique que technique elle paraît appartenir à un niveau un peu supérieur. La matière en est plus fine, la forme plus élégante, le décor plus raffiné que dans la plupart des vases du Kan-sou.

Cette catégorie comprend certaines coupes et écuelles plates en terre assez fine, parfois très bien cuite et qui a pris de ce fait une couleur rougeâtre foncée. Ailleurs la nuance rouge-brunâtre ne dépasse guère la partie supérieure du vase, tandis que la panse demeure grise ; cette différence de ton aurait pu s'obtenir, comme l'indique M. Andersson, non par un enduit, mais en recouvrant simplement de sable une partie du vase pendant la cuisson.

Certaines pièces provenant du Ho-nan sont de plus couvertes d'un engobe blanc sur lequel les ornements sont peints en couleur ou quelquefois réservés, c'est-à-dire que l'ornement se détache en blanc sur le fond sombre (planche 3 C, D). C'est le cas notamment des dessins elliptiques (peut-être une interprétation stylisée des coquillages nommés *cauries*) ainsi que des tracés à main levée en forme de corne. Dans tous ces échantillons, le décor est plus raffiné que sur ceux du Kan-sou, les harmonies de couleur en sont plus riches (voir notamment les fragments provenant de Ho-yin-hien). Les poteries retrouvées

à Yang-chao-ts'ouen sont pour la plupart grisâtres avec peintures en brun-rougeâtre ; quelques autres, plus élégantes pour ne pas dire plus recherchées, sont l'indice d'une culture artistique évidemment très supérieure au niveau général de la civilisation du Kan-sou à cette époque.

Malheureusement la plus grande partie de cette vaisselle à usage domestique ne nous est parvenue qu'en fragments, de sorte que nous pouvons difficilement nous faire une idée de ses qualités artistiques.

Outre ces vases peints, on a trouvé sur les sites de Yang-chao un certain nombre de vases gris-noirs, sans peinture, y compris des tripodes de la forme *li* et de la forme *ting* avec dessins dits « de natte », imprimés ou gravés, et tels qu'on en retrouve sur des vases de l'époque Tcheou ; ils semblent donc faire un trait d'union avec la céramique chinoise de l'époque historique, et ils témoignent d'une continuité dans le développement que la poterie du Kan-sou à elle seule n'eût pas permis d'établir (planche 4). Dans cette dernière les vases à trois pieds sont très rares ; à en juger par les pièces actuellement exposées, on ne les retrouve plus que dans le groupe dit de la quatrième époque. C'est pourquoi la relation intérieure entre les poteries du Ho-nan d'une part, du Kan-sou d'autre part, présente une énigme difficile à résoudre ; on a de bonnes raisons de croire qu'il faut les attribuer à des populations dont le niveau de civilisation et les traditions n'étaient pas identiques. En tout cas il ne paraît pas douteux que la véritable céramique de Yang-chao (Ho-nan) annonce plus directement l'art postérieur de la Chine que ne le font les pièces provenant des régions nord-ouest.

Le groupe III se compose en grande partie de pièces achetées ; mais on en a retrouvé d'analogues dans les sépultures de Ma-tch'ang-yen, localité qui a donné son nom au groupe. A ne considérer que le style, ce groupe semblerait être comme la continuation et la décadence du précédent. Les formes demeurent en partie les mêmes, tout en étant moins amples et moins trapues que dans le groupe II. Les pots de grande dimension deviennent ovoïdes ou piriformes : le plus fort diamètre est voisin du col, lequel devient de plus en plus insignifiant ; les anses s'atrophient pour ainsi dire et se placent plus bas (planche 5). Le décor, par contre, reste composé le plus souvent de dessins « en vagues », de festons, de cercles, etc. ; les spirales dont nous avons admiré la vigueur font défaut. On remarque par contre des lignes brisées en scie ou des festons pointus qui souvent se terminent par des ramifications ressemblant à des doigts étalés : peut-être faut-il y reconnaître une corruption du « motif de la mort » dont nous avons parlé. L'exécution est en général beaucoup plus négligée, le coloris plus terne, la pâte elle-même plus grossière que dans les groupes antérieurs. Il semblerait que les potiers ont perdu une

bonne part de l'habileté technique et de la pureté de goût dont témoignaient beaucoup de pièces du groupe II. Ils vivaient à une époque postérieure, où les inspirations premières avaient perdu leur fraîcheur; mais cette époque appartient encore au néolithique, puisque les objets métalliques continuent à faire défaut dans ces sépultures comme dans celles de la deuxième période.

Avec le groupe II, c'est le groupe IV qui est le plus remarquable de toute la série. Les trouvailles sont particulièrement nombreuses; leur style les sépare nettement de toutes les autres (planche 6). On désigne ce groupe sous le nom de Sin-tien, lieu des fouilles principales, mais on a trouvé quantité de pièces analogues en d'autres localités, par exemple dans les habitations de Houei-tsouei, qui fournirent plusieurs objets en cuivre, y compris un couteau. Cette raison, corroborée d'ailleurs par les témoignages de la stratigraphie, nous permet de conclure que ces vases sont postérieurs à la poterie de Yang-chao. Suivant la chronologie proposée par M. Andersson, il faudrait dater cette céramique dite de Sin-tien de l'an 2000 avant notre ère ou même un peu plus haut.

Les pièces les plus belles et les plus caractéristiques de ce groupe ne peuvent manquer de nous frapper par leurs formes relativement sévères, complètement différentes de celles qui prédominaient dans la céramique de Yang-chao. Les échantillons qui ont le plus de caractère trahissent une influence des formes de la chaudronnerie, mais on ignore si cette influence s'est fait sentir en Chine directement ou dans un pays situé moins à l'est, et qui aurait le premier créé ces formes de poterie (planche 6). Les contours sont tendus, les lignes de la panse bien arrêtées, les courbes du col souvent tournées avec beaucoup d'élégance. La plupart de ces vases sont munis de grandes anses; ils nous rappellent parfois les amphores classiques aux épaules plates, à la partie inférieure en forme de long cône renversé. Mais à côté de ce type on rencontre des variétés plus rudimentaires, d'un style moins pur; par exemple de petites coupes sur pied rond, et des écuelles basses à grandes anses.

Le décor est noir; il s'applique soit directement sur la terre d'un jaune-rougeâtre, assez mal cuite, soit sur un engobe d'un blanc-grisâtre, qui semble obtenu par immersion de la pièce dans un délayage de boue calcaire. Parmi les dessins les plus typiques citons la grecque, ordinairement tracée sur une grande échelle et très allongée, qui sert de bordure autour du col, et les longs bras qui convergent en angle obtus, et sont bordés en dessus et en dessous par des lignes horizontales. Parfois ils descendent tout droit comme de longs crochets, mais le plus souvent la partie inférieure du vase est divisée par de simples lignes droites ou onduleuses. Parsemées au milieu de ces dessins géométriques très poncifs se rencontrent de temps en temps des figures d'hommes ou de

bêtes très conventionnelles, qui de même que la grecque ramènent notre pensée vers le lointain occident, voire jusqu'à la Thessalie et l'Italie méridionale : mais il serait faux de voir dans ce parallélisme la preuve d'un contact direct.

Le groupe V comprend surtout les vases retirés des fouilles de Sseu-wa-chan près de Ti-tao-hien ; on lui rattache également les découvertes des sépultures de K'ia-yao (Si-ning-hien). Dans ces sépultures on a trouvé un certain nombre de petits bijoux et ustensiles de cuivre. La forme prédominante dans ce groupe céramique est une cruche ouverte, un pot à col bas, à large ouverture incurvée en forme de selle ; le pied va en s'amincissant beaucoup (planche 7 A. B.). Tous ces vases sont dépourvus de décor ; l'argile en est grossière, mal lavée ; toutefois certains d'entre eux sont bien façonnés, leurs parois sont minces, leurs formes assez élégantes et semblant trahir l'imitation de modèles en métal. A cet égard, ils offrent une parenté certaine avec les vases du groupe précédent, mais leur forme est très différente et d'une façon générale elle appartient à un type postérieur. Ils ont acquis quelque uniformité, pour ne pas dire une certaine raideur, qui ne se rencontrait pas dans les groupes antérieurs ; en même temps nous voyons apparaître ici encore des tripodes *li* du type ordinaire : phénomène qu'on pourrait interpréter en admettant que dès cette époque une civilisation chinoise plus homogène commençait à se développer.

Le groupe VI, qui comprend de nombreux vases trouvés en fouillant des lieux d'habitations ainsi que des sépultures, a reçu le nom de Cha-tsing ; localité de la circonscription de Tchen-fan-hien, très éloignée des autres lieux de fouilles, et plus voisine qu'eux du désert. C'est une poterie rustique remarquablement simple, manifestement due à une population peu civilisée et qui probablement n'offrait que peu de traits communs avec les peuplades créatrices des céramiques que nous avons vues jusqu'ici. Ce sont surtout des pots et des cruches d'une matière épaisse et grossière, qui parfois rappelle plutôt la brique que la poterie proprement dite (planche 7 D, E). Mais certains de ces vases sont ornés de bordures peintes qui se composent de pendentifs ou pointes triangulaires, quelquefois combinées avec des rangées de pointes de flèche verticalement dressées ou d'oiseaux conventionnels. Parfois la bordure se compose tout simplement de coups de pinceau verticaux, serrés, entre des lignes horizontales continues. L'exécution est généralement assez médiocre, mais le caractère régulier et géométrique du décor est bien senti, et il nous rappelle parfois la poterie dite protocorinthienne, qui fut fabriquée en quantité aux VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles avant notre ère et exportée sur toutes les côtes de la Méditerranée orientale. On en a retrouvé des échantillons en Égypte ; il est

bien possible qu'elle ait pénétré jusque dans l'Iran et de là engendré des imitations qui atteignirent l'Asie orientale. En tous cas, il est difficile d'admettre que cette poterie du groupe VI soit antérieure au VII<sup>e</sup> ou au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ; tout semble indiquer qu'elle représente un phénomène isolé, qu'elle ne fut conservée que par une race primitive à l'extérieur des frontières de la vraie Chine ; on ne discerne aucun lien de style entre elle et la céramique chinoise antérieure ou postérieure.

Au point de vue de la forme et de la technique les pièces de ce dernier groupe sont même les plus primitives de toute cette longue suite de poteries « préhistoriques » et ce fait indique bien que les morceaux les plus caractéristiques sont loin de représenter une phase initiale : ils ne s'expliqueraient pas sans une longue évolution préalable : elle s'est faite vraisemblablement presque tout entière dans une région située à l'ouest de la Chine.

Il n'entre pas dans notre sujet de nous attarder davantage à cette question d'origine ; elle embrasse d'ailleurs tout le continent asiatique. Les découvertes d'Asie occidentale qu'on a rapprochées des poteries découvertes en Chine sont indiscutables, et on a fait appel au témoignage de celles-là pour dater celles-ci. Certaines productions de la seconde époque de Suse et d'Anau seraient, dit-on, les plus voisines de nos poteries chinoises, de celles de Yang-chao particulièrement. Pour notre part nous sommes surtout frappés de la ressemblance entre Suse II et Sin-tien. Parmi les phénomènes parallèles à la poterie préhistorique chinoise, citons encore les découvertes sumériennes de Tell el'Obeid et d'Assur, qui très probablement remontent à des époques encore plus reculées<sup>(1)</sup>.

On peut se demander si ce n'est pas de ces régions que partaient les vagues de civilisation et d'art qui atteignirent l'une après l'autre la Chine. Elles se modifièrent sans doute au cours de ce long itinéraire ainsi que par l'assimilation d'autres éléments ; il ne semble en tous cas pas douteux que cette poterie néolithique fût déjà bien développée avant d'arriver en Chine.

(1 Cf. T. J. ARNE, *Painted Stone Age Pottery from the province of Ho-nan, China*, Pékin, 1925, p. 47 sqq. ; J. G. ANDERSSON, *An Early Chinese Culture*, Pékin, 1923, p. 52 sqq. ; J. G. ANDERSSON, *Preliminary Report, etc.*, Pékin, 1925, p. 41 sqq. ; H. FRANKFORT, *Studies in Early Pottery of the Near East*, Londres, 1924 ; Hubert SCHMIDT, *Prähistorisches aus Ostasien*, Zeitschrift für Ethnologie, 1924, 5-6.

Nous repoussons le rapprochement entre les céramiques de Suse et Anau et celles de Yang-chao : nous croyons que ces dernières offrent des ressemblances plus grandes avec les découvertes de Cucuteni (Roumanie) et de Tripolie (Russie méridionale). « La civilisation de Yang-chao en Chine centrale doit être considérée comme la branche la plus orientale de la civilisation balkano-danubienne de Tripolie-Cucuteni. Nous avons une branche méridionale analogue de cette même civilisation dans les poteries peintes de la Thessalie orientale ; elle recouvre la civilisation beaucoup plus orientale et tout à fait différente d'Anau-Suse. » H. SCHMIDT, *op. cit.* . En poussant ces considérations jusqu'à leur conséquence logique, nous dirons que la civilisation de Yang-chao est d'origine non pas chinoise mais européenne.

Dans les derniers groupes de poterie néolithique chinoise, on pourrait aussi admettre quelque influence indirecte du monde ionien qui, comme on sait, féconda plus d'une fois l'art de l'Extrême-Orient ; toutefois pour fixer la part de ces influences il faut attendre que les matériaux chinois se trouvent accessibles en plus grand nombre.

Au point de vue de l'histoire de l'art, on peut dire que cette poterie chinoise primitive constitue le dernier maillon d'une longue chaîne qu'on peut suivre dans les provinces occidentales de l'art comme dans ses provinces extrêmes-orientales. En admettant même que les derniers groupes se soient maintenus jusqu'à l'époque historique, nous ne saurions reconnaître une continuité véritable entre cette poterie et l'art chinois « classique » postérieur. On remarque bien certains types de transition, ainsi que des modèles caractéristiquement chinois à côté de types qu'on peut appeler étrangers : tout ce que prouve ce voisinage, c'est l'assimilation graduelle et la refonte des influences de l'Asie occidentale. En outre, les contrastes s'affirment surtout dans l'ornementation, et c'est elle qui au point de vue de l'histoire de l'art nous donne les témoignages les plus explicites. Ces motifs singulièrement riches et variés, qui prêtent à la céramique préhistorique un tel accent et un tel charme décoratif, disparaissent complètement au début des temps historiques ; ils ne semblent pas avoir pris racine dans la fantaisie créatrice des Chinois. Ils sont remplacés par d'autres thèmes d'un caractère plutôt zoomorphe en même temps que symbolique, notamment dans les bronzes destinés à des usages rituels, mais aussi dans toutes sortes d'objets et d'ustensiles en terre, en métal ou en os qu'on a retrouvés dans les sépultures. C'est manifestement le produit d'une culture toute différente, issue de traditions religieuses et sociales qui n'avaient rien de commun avec le berceau de l'art préhistorique de la Chine.

## II

### L'ÉPOQUE YIN

Provisoirement on peut fixer vers l'an 1000 avant J.-C. la fin de l'époque préhistorique en Chine, mais sur cette préhistoire nous n'avons pas d'autres renseignements sûrs que les découvertes archéologiques que nous venons de passer en revue. Les récits des chroniqueurs chinois, les règnes qu'ils nous racontent, ont été composés plus tard, et nous renseignent plus sur l'époque qui les rédigea que sur le monde qu'ils sont censés décrire. Ce n'est qu'avec la dynastie Yin, qui tire son nom de la localité du Ho-nan où elle avait sa capitale, que nous arrivons sur un terrain historique plus solide et que nous acquérons des connaissances précises sur une lignée de rois qui régnèrent probablement au XII<sup>e</sup> et au XI<sup>e</sup> siècle. Leurs noms se retrouvent dans des inscriptions sur os et sur écailles de tortue dont les fouilleurs ont retrouvé des quantités considérables sur les lieux mêmes de la cité de Yin, dans le village de Siao-t'ouen, arrondissement de Ngan-yang-hien, près de Tcheng-ting-fou (Ho-nan septentrional). La plupart de ces objets munis d'inscriptions servaient à la divination. Le sacrificateur ou le suppliant faisait graver une question sur un morceau d'os ou d'écaille percé de petits trous ronds; chauffé au-dessus du feu, le morceau éclatait selon des fêlures et cassures qui pouvaient présenter une vague ressemblance avec des caractères : des devins ou des prêtres en donnaient une interprétation qui était la réponse de la divinité. D'après ces questions, qui se rapportent aux moissons et aux pluies, à la chasse et à la pêche, à l'élevage des moutons, des pourceaux et autres animaux domestiques, à la guerre, au gouvernement, etc., nous pouvons nous faire quelque idée du milieu social et agricole et du système administratif qui étaient ceux de la Chine à cette époque. C'est ainsi qu'il appartenait, par exemple, au roi d'inspecter toutes les bêtes destinées aux sacrifices ; au moment où les ani-



maux mettent bas il demandait à la divinité : « Les petits seront-ils mâles ou femelles ? » Mais le plus souvent les questions posées par le roi se rapportent aux pluies ou à la récolte de millet, d'importance suprême pour la paix et la prospérité du royaume. Il existe toutefois de ces inscriptions qui ne sont pas des questions divinatoires, mais simplement une note des réponses faites par les devins et autres oracles. L'archéologue chinois Lo Tchen-yu, qui en a publié plusieurs, estime qu'à cette époque les os plats servaient au même usage que plus tard les tablettes de bois ou de bambou, c'est-à-dire surtout à noter les événements importants. Ces inscriptions ne contiennent pas de dates, mais eu égard aux généalogies assez précises établies par les descendants des rois Yin, on peut admettre que les fragments avec inscriptions découverts à Siao-t'ouen remontent au début du premier millénaire, c'est-à-dire au règne des deux derniers rois Yin. Il n'existe pas de chronologie exacte de cette période, mais notre attribution s'accorde bien avec les renseignements fournis par les annales dites *des Bambous*, auxquelles on prête de nos jours une valeur historique plus sérieuse qu'au *Chou-king* et autres écrits populaires basés sur la chronologie de Pan Kou, qui est archaïsante et peu rigoureuse.

Toutefois ce ne sont pas tant les os et les écailles avec inscriptions qui nous intéressent ici que les objets trouvés au même lieu, objets en os, en corne, en ivoire, en pierre, ou en terre cuite, qui portent des ornements tantôt gravés et tantôt sculptés en relief. Plusieurs ont un grand caractère artistique ; en outre, ils offrent l'intérêt d'être les premiers objets chinois ornés selon les thèmes « classiques » et zoomorphes qu'on puisse dater approximativement. Ils constituent par conséquent pour le style et les motifs un *terminus a quo*. On dit qu'une collection de vases en bronze fut trouvée au même endroit à l'époque Song ; malheureusement nous manquons de précisions sur l'aspect qu'ils pouvaient avoir ; nous ne connaissons actuellement qu'un petit fragment de bronze incrusté de turquoise provenant de Siao-t'ouen. Ajoutons que ce que nous savons de ces objets ne nous vient pas de recherches ou de fouilles méthodiques, mais uniquement des rapports rassemblés et publiés par l'archéologue chinois Lo Tchen-yu. Celui-ci avait chargé des agents de chercher sur les lieux ; il les avait aussi visités en personne, et il avait pu ainsi recueillir à Siao-t'ouen une collection d'objets qu'il a reproduits et commentés dans un ouvrage intitulé *Yin hui kou k'i wou t'ou lou* (1916) et auquel il renvoie dans plusieurs autres ouvrages, consacrés principalement aux inscriptions archaïques (1). Les pièces de la collection de Lo Tchen-yu sont aujourd'hui

1. Cf. E. CHAVANNES, *les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, 1895, pl. C-CII sqq. ; H. MASPERO, *la Chine antique*, Paris, 1927, p. 37 sqq. (Ce dernier ouvrage contient une bibliographie très complète des inscriptions Yin.)

d'hui pour la plupart conservées dans les collections « Est-Asiatiques » de Stockholm ; mais il existe en outre un nombre considérable d'objets en os sculpté dispersés dans les collections publiques et privées du Japon, de France et d'Amérique, et on dit généralement qu'ils proviennent également de Siao-t'ouen, ce qui, au moins dans bien des cas, n'est pas infirmé par leur style et leur métier. Nous devons ici nous borner à énumérer quelques échantillons typiques.

La plupart de ces objets en os sculpté nous sont parvenus dans un état fragmentaire qui rend assez difficile la détermination de leur usage. Ordinairement ils sont allongés et plus ou moins incurvés, comme il est naturel étant donné la matière employée ; certains présentent décidément la forme de manches ou de boutons de poignées (planches 8 et 9). Lo Tchen-yu dit que parmi ceux-là il y a des manches de *chou-pi* : sorte de fourchette qui servait à extraire du chaudron la viande du sacrifice ; il reproduit un très beau manche de *chou-pi*, et quelques autres figurent dans les collections Est-Asiatiques de Stockholm. On rencontre encore plus souvent des morceaux d'un objet long, aplati, généralement un peu convexe, aminci au milieu et s'élargissant à l'extrémité comme un manche de cuiller. Ces ustensiles appelés *sseu-pi* servaient également à puiser dans les vases rituels ou à mélanger le vin du sacrifice. Ils diffèrent des *chou-pi* en ceci que leur extrémité est garnie non pas de pointes, mais de spatules plates, comme on peut le voir dans les deux spécimens de la planche 8 où spatule et manche sont d'une seule pièce. Certains autres étaient probablement munis d'une spatule (en bois ou en métal ?) adaptée au manche en os. Ils se rencontrent en toutes grandeurs, selon leurs usages variés pour manipuler les aliments solides ou liquides ; ce sont, pourrait-on dire, des ustensiles de table rituels, d'usage courant dans les cérémonies.

Outre ces objets rituels, on rencontre ceux qui répondaient à un besoin de parure ou à un besoin pratique de l'habillement : tels les objets nommés *ping*, grandes épingles d'ornement servant à assujettir les rubans sur le haut bonnet (planche 10). L'empereur portait des *ping* de jade et un cordon rouge, les princes des *ping* de jade et un cordon noir, les vassaux des *ping* d'ivoire et un cordon de couleur sombre. Lo Tchen-yu reproduit aussi des peignes, des pointes de flèches et des monnaies en os, ainsi que des objets assez grands, de forme plate, qui servaient de tablettes ou d'instruments de musique ; ce serait en ce cas une sorte de gong, probablement suspendu dans un châssis en bois, comme les gongs postérieurs en jade et en bronze. Ces objets et autres analogues sont faits en os (os de buffle ou de bœuf) en corne de rhinocéros, et en ivoire. L'archéologue chinois est convaincu que l'éléphant existait à cette époque dans la Chine centrale.

En examinant d'un peu plus près les ornements gravés ou sculptés sur ces objets, nous constatons qu'ils se composent des mêmes motifs qui resteront typiques pour tous les bronzes classiques à partir de l'époque Tcheou, à savoir : le dragon (*long*) ; le masque (*t'ao t'ie*) ; la cigale (*tch'an wen*) ; le monstre en forme de dragon à museau ou à bec d'oiseau (*k'ouei wen*) ; le monstre enroulé (*p'an k'ouei*) ; les nuages d'où sort la foudre (*lei wen*) stylisés en forme de grecque. Il n'y a pas dans ce groupe un objet important où l'on ne rencontre un ou plusieurs de ces motifs. Dans certaines pièces les tailles suffisamment larges et profondes sont incrustées de turquoises (planches 11 et 12). Le métier a beaucoup de précision et de délicatesse, et ces incrustations sur os devaient faire grand effet quand elles étaient intactes.

L'ornementation est de préférence rectiligne, et en général elle s'inspire nettement de la technique du sculpteur sur bois. Il est curieux de noter qu'elle ne se transforme guère en s'appliquant aux vases de bronze, quoique le relief y soit ordinairement plus accusé et que les ornements y soient disposés en épaisseurs au nombre de deux ou davantage. Les vases de bronze se fabriquaient certainement déjà à l'époque de ces ustensiles en os, mais la stylisation des motifs avait été déterminée une fois pour toutes par le métier du sculpteur-ciseleur, et il est probable qu'au début le bois s'employait pour les objets rituels concurremment avec l'os et le bronze. Complètement disparus pour des raisons qu'on devine, ces ustensiles et vases de bois n'ont pas laissé d'autre témoignage de leur existence que le style du décor sur les bronzes qui leur sont postérieurs.

Parmi les objets les plus remarquables et du plus grand mérite artistique, citons deux manches (de *chou pi* ?) terminés par une tête de dragon : l'un est dans la collection de S. A. R. le prince héritier de Suède (planche 12), l'autre dans le Royal Ontario Museum, à Toronto (planche 13). Sans préciser beaucoup la tête de dragon, les artistes lui ont prêté le caractère puissant et presque brutal d'une bête de proie ; la gueule est largement ouverte, exhibant de longs crocs, et les yeux ronds sont exorbités. Le reste du manche est orné de bandes en relief, cannelées, qui autour du cou s'enroulent en spirales irrégulières. Une bordure transversale, composée d'ornements en fer de lance avec des masques de *t'ao t'ie*, sert de motif terminal à l'autre extrémité. Il serait difficile de citer dans la sculpture animalière décorative une pièce d'une expression plus puissante.

Parmi les grandes sculptures sur os ou sur ivoire, voici un masque *t'ao t'ie* appartenant aux collections orientales du Louvre (planche 14 B). Il rappelle les motifs analogues sur les premiers bronzes Tcheou : ce qui fait son caractère, ce sont avant tout ses gros yeux ronds, ses narines fortement

arquées et les longs tentacules ou banderoles qui partent à droite et à gauche au-dessus des dents très acérées. Dans l'intervalle des parties ainsi sculptées en relief, le fond est couvert d'un *lei wen*. Ce masque était évidemment fixé à un support quelconque, mais de quelle espèce ? A un vase de bois de grande dimension peut-être, ou à quelque autre objet rituel. Au point de vue du style, c'est le trait d'union entre les os sculptés et les *t'ao t'ie* des vases de bronze ordinairement attribués à l'époque Tcheou ; mais nous n'avons pas le moyen de savoir d'une façon certaine s'il date de la fin des Yin ou du commencement des Tcheou ; tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il se classe dans le groupe des os sculptés de Siao-t'ouen.

Toujours au même endroit on a découvert de petites sculptures d'ornement en pierre qui figurent aujourd'hui dans les collections Est-Asiatiques de Stockholm (planche 15). C'étaient peut-être des poignées de grands vases ou d'ustensiles rituels ou de simples ornements ; elles auraient pu être réalisées en os tout aussi bien qu'en marbre. La pièce la plus curieuse est une tête de bélier (?) en ronde bosse, qui surmonte un cou fort stylisé à courbe gracieuse : une saillie de la crête dorsale semble indiquer qu'elle était montée sur un objet en bois. La tête est attrayante par son modelé sensible et son heureuse union d'une stylisation rigoureuse à une observation aiguë : à cet égard elle rappelle plusieurs têtes de béliers en bronze qu'on attribue traditionnellement à l'époque Tcheou.

C'est le même style — et la même stylisation — qu'on retrouve dans certaines têtes de béliers sculptées en relief sur des plaques de pierre convexes, lesquelles étaient peut-être fixées à de grands vases. Ce qui les caractérise toutes, c'est l'unité parfaite de la forme, la stylisation géométrique des narines, des yeux et des oreilles, enfin un encadrement de motifs qui représente des animaux dans une simplification linéaire très abstraite. L'expressivité plastique de ces têtes de béliers — surtout la première — justifierait leur classement dans la sculpture tout aussi bien que dans l'art purement décoratif. Elles témoignent que dès la fin de la dynastie Yin, vers l'an 1000 avant J.-C., les Chinois savaient déjà interpréter les formes animales pour en tirer des applications décoratives avec une sûreté que l'époque Tcheou ne surpassera guère. A l'objection qu'on aurait pu leur assigner une date plus tardive, nous répondrons d'une part qu'en général l'opinion de Lo Tchen-yu est bien fondée, comme l'événement l'a plusieurs fois prouvé ; d'autre part, que les ornements en faible relief qu'on rencontre dans cette sculpture animalière sont tout à fait identiques à ceux qui ornent les grandes plaques en os (*gongs* ?) de Siao-t'ouen. Les ressemblances de style nous paraissent à tel point convaincantes que nous ne voyons pas, pour notre part, de raison de douter que tous ces objets soient contemporains.

Les bronzes qu'il est permis d'attribuer à la fin de l'époque Yin sont eux aussi exécutés dans une manière qui rappelle directement les os sculptés. Citons d'abord un fragment d'anse ou de poignée de grandes dimensions, reproduit pour la première fois par Lo Tchen-yu dans l'ouvrage cité plus haut, et qui figure aujourd'hui dans les collections Est-Asiatiques de Stockholm (planche 16 A). C'est un objet très plat, orné sur ses deux faces d'une sorte de dessin de dragons enroulés, réalisés par d'étroites bandes ou cloisons dont les intervalles sont remplis de tailles garnies — ou autrefois garnies — de petites turquoises. Ces tailles sont à vrai dire plus linéaires que les guillochures des poignées en os, mais dans l'ensemble c'est bien le même métier, notamment par les incrustations de turquoise.

Un autre objet de la même catégorie, et plus complet, se voit dans la collection de M. Alphonse Kahn à Paris (planche 16 B). C'est un dragon dont le corps est recourbé en demi-cercle; sa grosse tête laisse voir dans la gueule béante d'énormes crocs. Il nous rappelle directement les têtes de dragons en os dont nous avons parlé plus haut. Mais au lieu des cannelures sculptées qui ornent les manches en os, cette pièce en bronze de forme aplatie est incrustée de turquoises absolument comme le fragment recueilli par Lo Tchen-yu. L'incrustation a disparu en partie, et la pièce est fort endommagée; elle n'en donne pas moins une idée de l'effet superbe de ces bronzes incrustés et de leur excellente technique.

Au même groupe appartiennent quelques poignards et autres armes courtes, à lame de jade et à manche de bronze incrusté de turquoises. On en peut voir des échantillons au Louvre ainsi que dans les collections privées de France et d'Angleterre (planche 17). Les manches sont ornés principalement de masques *l'ao l'ie*, interprétés linéairement au moyen de minces cloisons, entre lesquelles sont serties les turquoises. Cette technique s'employait de préférence, semble-t-il, pour les ustensiles rituels, les armes et bijoux de petite taille, mais non pas sur les vases ou objets importants à surfaces courbes (planche 18). En tous cas nous ne connaissons jusqu'à présent aucun vase de bronze de cette haute époque qui porte des traces d'incrustations de turquoise.

Par contre il existe bien des bronzes d'assez grande dimension dont le décor linéaire et très stylisé est rendu par des cloisons ou bandes étroites analogues à celles des petits objets dont nous venons de parler. Citons à titre d'exemple un vase très singulier du musée de Berlin: son décor et sa forme indiquent assez qu'il est de haute époque (planche 19). C'est une sorte de trépied *li*, mais non de la forme commune, car le récipient ne compte presque pas. Les pieds sont au contraire très développés et rejoignent le large col, qui est affirmé par une bande ornée et se termine sous un rebord plat; le tout est

surmonté d'un dôme percé d'un trou assez grand, et d'où sortent un tuyau incliné et deux masses arrondies. On ignore complètement le sens qu'il convient de donner à cette composition énigmatique. On a émis l'hypothèse qu'elle pourrait contenir un symbolisme sexuel, une interprétation lointainement anthropomorphe du *Yin* et du *Yang*, les deux forces qui animent toute la nature.

A propos des objets en os sculpté de Siao-t'ouen, on a parfois cité des fragments de belle céramique blanche qui sont conservés les uns dans la collection Est-Asiatique de Stockholm (planche 20), les autres à l'Imperial University Museum de Kyôto, sans compter quelques pièces éparses dans les collections privées françaises et japonaises. Ceux de Stockholm furent acquis par l'auteur, à Tien-tsin, des mains de M. Lo Tchen-yu. C'est au même savant spécialiste qu'on doit la plupart des fragments actuellement conservés à Kyôto, mais des antiquaires japonais en ont rapporté de Chine certains autres. Selon les renseignements fournis par M. Lo Tchen-yu, ces morceaux de céramique blanche proviendraient du même site que les os sculptés et munis d'inscriptions ; il n'est donc pas hors de propos d'en parler ici, quoique au point de vue du style ils montrent plus de parenté avec les vases en bronze de l'époque Tcheou ; nous verrons tout à l'heure que les motifs ornementaux sont en grande partie communs aux uns et aux autres. M. K. Hamada, qui a consacré deux articles (1) à l'étude des fragments de Kyôto, accepte les dires de M. Lo Tchen-yu sur leur provenance et leur époque ; il regarde ces céramiques blanches comme des objets de luxe fabriqués en vue de cérémonies ou à l'usage de classes particulières, et soutient qu'elles ont pu exister à côté de la grossière poterie brune-noirâtre dès les époques pré-Han.

L'explication proposée par M. Hamada semble très plausible, malgré la difficulté de supputer l'emploi et le caractère de cette céramique blanche tant qu'on n'aura pas retrouvé des fragments plus considérables ou des vases intacts. Le plus grand des fragments de Stockholm paraît avoir appartenu à un vase à panse cylindrique, à épaules anguleuses, à col serré et à embouchure

(1) KOSAKU HAMADA, dans *Kokka*, 1917 (un article en japonais). Du même : *Engraved Ivory and Pottery found at the site of the Yin capital*. Memoirs of the Research Department of the Tôyô Bunko, n° 1, Tôkyô, 1926.

C'est après avoir écrit ces lignes que l'auteur apprend qu'un certain nombre de nouveaux fragments de poterie blanche chinoise viennent d'arriver au Japon. On dit qu'ils diffèrent de tous ceux que l'on connaissait jusqu'alors par leur nuance grisâtre plutôt que blanche, et par une matière un peu moins dure. Ces nouvelles trouvailles (dont nous ignorons la provenance) pourraient servir à démontrer que cette sorte de poterie, à dessins imprimés ou gravés de type identique à ceux des vases de bronze, était assez répandue à l'époque Tcheou. Son origine pourrait d'ailleurs être encore plus ancienne (comme paraissent le croire certains archéologues chinois) ; elle se serait maintenue pendant plusieurs siècles, non sans perdre peu à peu ses qualités et son élégance artistique à mesure que l'usage des bronzes dans les cérémonies du culte se répandait davantage.

évasée. Il pouvait mesurer en tout 28 ou 29 cm. de hauteur et 13 cm. environ de diamètre : son épaisseur variait de 3 à 7 mm. Les autres débris de Stockholm et de Kyôto qu'il nous a été donné d'examiner pourraient bien provenir de vases de même forme, et on voit d'après les indications qui précèdent que cette forme n'est pas représentée dans les bronzes : le haut vase cylindrique constitue un type plutôt réservé à la céramique.

Quelle qu'ait pu être la forme d'ensemble, il est clair que le décor se compose d'éléments tout à fait analogues à ceux qu'on rencontre sur des bronzes Tcheou : c'est-à-dire des grecques allongées ou des spirales anguleuses serties de « dragons » en rubans, ou simplement de bandes en ziz-zag. On remarque dans la bordure supérieure des masques *t'ao t'ie* et des *k'ouei-long* ; le col évasé est orné d'une rangée de cigales triangulaires. Tout ce décor est exécuté avec beaucoup de netteté, exactement comme sur les bronzes. Il était peut-être appliqué par impression de la pâte dans un moule, mais il montre incontestablement par endroits des traces de retouches faites avec un ébauchoir pointu avant la cuisson. Les éléments rectilignes de ce décor, son exécution sèche donnent à penser que le style s'en était développé chez des ciseleurs plutôt que chez les mouleurs. A l'époque la plus ancienne, les vases étaient peut-être en bois.

En ce qui concerne les fragments de Stockholm, la matière en est une terre très fine qui est d'un blanc crémeux à sa surface, où elle a reçu une forte cuisson, et un peu rosâtre dans sa profondeur, où le feu l'a moins durcie.

Par le caractère général de son décor, cette poterie blanche, nous l'avons dit, est fort apparentée à une certaine catégorie de bronzes qu'on attribue ordinairement à l'époque Tcheou et qui pourraient fort bien être antérieurs. C'est pourquoi on a émis l'hypothèse que les vases de céramique blanche auraient pu servir de matrices à des moules où l'on aurait fondu des bronzes : hypothèse infirmée par la forme du vase décrit plus haut. Il serait téméraire de préjuger de leur emploi tant que nous ne serons pas plus renseignés sur leur forme, leur abondance et leur matière. On peut toutefois avancer qu'ils constituent une sorte de groupe intermédiaire entre les os sculptés de Siao-t'ouen et les vases en bronze de très haute époque : ils représentent un genre de poterie qui fut elle-même contemporaine de la dynastie Tcheou et trahit certainement des influences antérieures.

Ce qui dans l'ensemble caractérise tous les objets en os et en bronze qu'on peut attribuer aux environs de l'an 1000 avant J.-C., c'est une association remarquable du raffinement et de la sobriété, pour ne pas dire de la sévérité. La « volonté » linéaire est poussée très loin, tous les détails sont précisés avec beaucoup de clarté et de netteté ; mais le décor relativement plat ne présente

jamais ce relief de modelé, cette vigueur un peu turbulente qui dominant dans l'ornementation de la plupart des bronzes Tcheou typiques. Le décor est pour une grande part incrusté ou gravé, non pas modelé ou sculpté en relief : les objets gardent donc une surface plus entière, plus ininterrompue que dans les vases et ornements de bronze un peu postérieurs.

## LES THÈMES ORNEMENTAUX

Nous venons de noter en passant plusieurs thèmes qui prédominent dans l'art décoratif chinois jusqu'à la fin de l'époque Tcheou, voire même plus tard ; il ne sera donc pas inutile d'ajouter ici quelques mots sur le caractère général et la dérivation de ces thèmes. C'est un sujet qui pour une grande part déborde l'histoire de l'art proprement dite, et nous devons nous borner à passer en revue les explications qui nous paraissent les plus vraisemblables, sans nous dissimuler d'ailleurs qu'elles sont purement hypothétiques dans la plupart des cas.

L'ornement de fond le plus simple et le plus répandu dans les objets rituels en os et dans les vases à sacrifices, c'est le motif du « nuage orageux » *lei wen*, qui s'interprète généralement par des spirales anguleuses en forme de grecque. Il est possible qu'il soit dérivé des caractères chinois les plus archaïques qui désignent ces météores : une ligne spirale exprimait le nuage, deux cercles ou carrés concentriques la foudre. A l'origine, si on les appliqua sur les objets rituels, c'est probablement parce que beaucoup de cérémonies avaient pour objet de faire obtenir des pluies favorables aux récoltes. Il est donc inutile de sortir de la Chine pour retrouver la source première de ces motifs, non plus que des ornements tout simples en banderoles ou en contours que nous pouvons en général considérer comme nés spontanément en connexion plus ou moins directe avec la forme et le caractère de l'objet qu'ils enrichissent.

Quant aux animaux conventionnels, la plupart se rattachent de fort loin aux formes animales de la nature. Ils peuvent combiner des éléments observés, mais ceux-ci sont recomposés pour devenir des thèmes ornementaux ; il est curieux de noter que l'interprétation la plus libre est celle des œuvres les plus anciennes. Plus tard, aux époques Ts'in et Han par exemple, ces ornements prennent un aspect zoomorphe moins éloigné de la nature. On peut en conclure que tous ces motifs étaient passés par une assez longue évolution dès avant l'époque où nous les voyons utiliser.

Le moins fantaisiste de ces thèmes animaliers, ou, si l'on veut, le plus fa-



cile à reconnaître pour le naturaliste, c'est la cigale, *ch'an wen*, que l'on trouve copiée de façon complètement fidèle : mais souvent aussi elle s'exprime par des dessins en triangle ou en fer de lance, disposés en bordure sur le col d'un vase. La cigale avait une signification symbolique précise et bien connue : pour les Chinois comme pour les Grecs, c'était l'emblème de la renaissance représentée par l'insecte ailé succédant à la chrysalide et celle-ci à la larve. De là l'usage de placer des cigales de jade dans la bouche des morts qu'on enterrait.

Il n'y a pas de bêtes décoratives de forme plus fantaisiste et plus variable que celles qui passent sous le nom de *k'ouei*. Dans les dictionnaires modernes, ce mot est traduit « dragon à une patte » : en fait les vieux bronzes nous montrent des *k'ouei* à une patte ou à plusieurs pattes. Leur dos est garni de nageoires ou de piquants, le corps est tantôt court et tantôt allongé ; généralement il se termine par une queue enroulée. La tête a le plus souvent une forme de groin ; toutefois les bêtes dites *k'ouei fong* ont une tête d'oiseau. On rencontre plus souvent les *k'ouei long*, fort apparentés aux dragons, comme le nom l'indique ; et il semble que ce soit cette dernière forme qui ait fini par l'emporter en s'assimilant de plus en plus au dragon proprement dit.

Les Chinois connaissent encore d'autres bêtes à l'aspect de dragon : par exemple la salamandre *li* qui toutefois n'apparaît point, que nous sachions, sur les bronzes archaïques et os sculptés, et le serpent *k'iu*, bête rampante souvent représentée en forme de lettre S couchée et allongée. On sait que d'après les idées chinoises le dragon était l'emblème de la pluie fertilisante ; il avait pour habitat les brumes et les nuages ; son apparition était regardée comme une bénédiction du ciel, un présage de moissons abondantes et de prospérité, sans parler de ses bienfaits d'ordre moral. Le *k'ouei* possédait peut-être les mêmes vertus, mais là-dessus nous manquons de renseignements précis : en tous cas il se rencontre très fréquemment sur les plus anciens bronzes, et il est à remarquer qu'on en fait un usage quasi héraldique, c'est-à-dire que deux *k'ouei* sont souvent rigoureusement affrontés. Leur caractère abstrait et fantaisiste à l'extrême témoigne d'une très vieille ascendance.

Mais le plus important et le plus étrange de tous ces motifs d'ornementation zoomorphe, c'est encore le *l'ao t'ie*, qui est rarement absent des objets rituels et des vases à sacrifices. On traduit généralement son nom par « le glouton » ou un terme équivalent : il ne semble pas qu'on en ait donné encore une explication satisfaisante. Le nom pourrait être d'origine étrangère, comme d'ailleurs le motif lui-même, mais il est devenu foncièrement chinois, en même temps qu'il acquérait un sens symbolique plus général, après avoir été adopté comme ornement de rigueur sur les vases à sacrifices. Mais à

notre avis, c'est se fier à des interprétations tardives que de dire qu'il détourne de la gloutonnerie et de l'intempérance, ou qu'il représente le dieu de la foudre et des tempêtes bien qu'il soit souvent associé au *lei wen* 1.

Arrêtons-nous plutôt à la remarque faite par Hirth et par von Rosthorn, qu'on appelait *t'ao t'ie* les quatre sauvages que l'empereur Chouen fit chasser dans les montagnes au delà de ses frontières, et *t'ao t'ie* également une tribu sauvage sur les confins de la Chine vers le sud-ouest, dont les gens avaient, disait-on, un groin de cochon et le corps poilu. Il semblerait en tous cas que le terme eût fini par désigner des créatures sauvages et farouches, moitié animales moitié humaines. Ce qui n'est pas douteux, c'est que, réminiscences de la tête du tigre, du bouc sauvage, ou de quelque monstre humain, ces masques de *t'ao t'ie*, comme la face de la Gorgone, étaient censés inspirer la terreur.

La véritable explication de cette énigme mythologique ne pourra venir que d'une inscription ou d'un document ; mais on peut jeter quelque lumière sur la question en comparant le *t'ao t'ie* chinois à ses analogues en d'autres arts et d'autres pays. Laissons de côté la Gorgone antique qui n'a aucun rapport de type avec le *t'ao t'ie* ; par contre dans l'art indien et javanais nous avons les masques dits *kirtimukha* qui parfois ne sont pas sans ressembler dans l'ensemble au *t'ao t'ie*. *Kirtimukha*, censé être une émanation terrible de Çiva, condamnée par le dieu à dévorer ses propres membres, s'emploie surtout, à une époque relativement basse, pour orner les temples çivaïtes. On ne connaît pas de *kirtimukha* archaïque dans l'art indien pré-Gupta : très commun au moyen âge, il assume un caractère quasi *baroque*, qui le fait ressembler plutôt au *t'ao t'ie* des époques T'ang et suivantes 2.

Ce qui est plus surprenant, c'est la ressemblance entre les *t'ao t'ie* chinois et certaines images de têtes démoniaques ou bestiales sur les monuments de l'Amérique centrale. Rien n'est plus commun que ce motif sur les grandes stèles comme sur les mosaïques et poteries du Guatemala (Quiriga), de l'Honduras et du Mexique méridional : on attribue les uns à l'art maya, les autres à l'art zapotèque et aztèque : planche 21. Comme exemple de petite taille, citons un vase en terre à trois pieds, qui est au Peabody Museum de Cambridge (É.-U.). Il provient des ruines de Quiche (Guatemala), foyer d'art maya. Il mesure 14 centimètres de hauteur : il est de forme cylindrique en terre rougeâtre à peine cuite. Le décor est borné à un champ rectangulaire où apparaît le masque entouré de banderoles décoratives enroulées en spirales.

(1) Cf. W. PERCEVAL YETTS, *Chinese Bronzes*, Londres, 1925, p. 13 ; F. HIRTH, *The Ancient History of China*, New-York, 1923, p. 85 ; A. VON ROSTDORF, *Altchinesische Bronzen*, Wiener Beiträge, 1926, p. 19.

(2) Cf. O. C. GANGOLY, *A Note on Kirtimukha*, Rûpam, n° 1, 1920.

issant des yeux et des mâchoires : celles-ci laissent voir deux énormes défenses.

Plusieurs musées d'Amérique (New-York, Philadelphie, Cambridge, etc.) possèdent des vases de pierre qui portent également des masques entourés de spirales ou de « vagues » : ils ressemblent d'une façon frappante à des vases chinois en jade qui sont ornés de la même façon. Ces faces monstrueuses se rencontrent encore plus souvent sur des édifices notablement postérieurs, à Copan, à Palenque, et ailleurs (Mexique méridional).

Il serait superflu d'énumérer ici d'autres exemples analogues, puisque nous ne nous proposons pas aujourd'hui d'étudier particulièrement cette question : notons seulement que des motifs semblables au *t'ao t'ie* chinois étaient répandus même à l'autre bout de l'océan Pacifique. Dans quelle mesure ces deux foyers d'art ont-ils été en contact ? C'est là une question insoluble jusqu'à présent : nous savons trop peu de chose sur les origines et les antécédents du vieil art mexicain. Il ne serait pas impossible que certains thèmes soient arrivés au Mexique par le nord, et que l'Amérique se soit à une époque très reculée trouvée en communication avec l'Asie. C'est l'hypothèse émise par plusieurs savants ; nous ne pourrions conclure que lorsque des recherches entreprises le long du Pacifique nous auront apporté des documents nouveaux. En tous cas il n'est pas inutile de rappeler que certains des motifs prédominants dans l'art décoratif de la Chine antique se retrouvent çà et là en d'autres régions du Pacifique : de même la technique de l'incrustation dont nous avons vu plusieurs échantillons de l'époque Yin. Peut-être cet art antique de la Chine avait-il pris son origine plus au sud-est ; en tous cas il ne semble pas être venu de l'ouest, au rebours de la poterie néolithique, qui avait pris modèle sur celle de l'Asie antérieure. Par ses thèmes et son style, il indique des origines différentes, et une époque nouvelle.

### III

## L'ÉPOQUE TCHEOU

### NOTES HISTORIQUES. — LES SÉPULTURES

On ne saurait assigner une date précise à la chute de la maison de Yin et à la prise du pouvoir par la dynastie Tcheou; les historiens modernes paraissent enclins à admettre que ces événements eurent lieu vers l'an 1000 av. J.-C. Les premiers souverains Tcheou sont des figures un peu brumeuses, enveloppées dans une auréole de légende qui laisse difficilement apercevoir quelques faits historiques. Ce n'est qu'avec le roi Siuan (827-782) que les données historiques deviennent plus solides. Le *Che-king* (Livre des Odes) chante ses luttes contre les barbares Hien-yun (tribu des Huns) en termes qui témoignent d'une observation directe et contemporaine. Ces récits nous apprennent entre autres détails que les barbares envahirent le pays et en pillèrent la capitale, Hao, située non loin de la moderne Si-ngan fou. C'est ici, au cœur de leur ancien duché, que régnèrent les rois Tcheou jusqu'en l'an 771 : à cette date le successeur assez incapable du roi Siuan fut forcé d'abdiquer, et le royaume se scinda en une partie orientale et une partie occidentale. C'est à juste titre que les historiens chinois font dater du transfert de la résidence royale une nouvelle époque, non seulement de l'histoire de cette dynastie, mais même de l'histoire de la Chine. Ce fut, en effet, le commencement de la dissolution du royaume Tcheou ; désormais les rois tinrent leur résidence à Lo-yi, près de la moderne Ho-nan fou, et ne se montrèrent plus dans la vallée de la Wei, qu'ils finirent par perdre entre 687 et 640. En 635, la région qui s'étend au nord du Fleuve Jaune fut cédée aux ducs de Ts'in; ce qui restait du royaume diminua de siècle en siècle, au point de ne plus com-

prendre que 72 villages : les ducs de Ts'in l'annexèrent alors (150 av. J.-C.).<sup>1</sup> En fait la puissance politique du roi au temps des Tcheou orientaux avait été assez illusoire. S'il gardait encore quelque autorité sur les puissants vassaux qui empiétaient de plus en plus sur ses domaines, c'est ce que, nominativement leur chef suprême, il était investi des plus hautes fonctions dans l'ordre spirituel. Depuis des temps immémoriaux, c'était une sorte de roi-pontife, de grand-prêtre régnant, qui avait seul qualité pour exécuter certains rites; il semble que son rôle religieux ait pris de plus en plus d'importance à mesure que son influence politique pâlisait. Les coutumes rituelles cependant, qui étaient demeurées presque immuables depuis des siècles pour ne pas dire des millénaires, tendirent vers la fin de l'époque Tcheou à n'être plus que les formes vides d'une religion animiste qui ne répondait plus aux besoins d'une civilisation mûrissante.

Cette évolution politique et religieuse, qui faisait prédominer le rôle pontifical du roi et qui augmentait le nombre et la puissance de ses vassaux, n'est pas sans importance dans l'histoire de l'art : plus les sacrifices rituels et les fêtes religieuses se multipliaient, plus on avait besoin d'ustensiles rituels et de vases appropriés, c'est-à-dire ouvragés par des artistes. Selon les règles antiques du sacrifice, conservées à la postérité par le *Li Ki* (Livre du Rituel) et le *Tcheou Li* (Rituel Tcheou), le souverain régnant devait adresser des sacrifices au ciel et à la terre, aux esprits gardiens des quatre directions, aux montagnes et aux rivières sacrées, et à certains ancêtres. Les princes vassaux du premier rang sacrifiaient aux esprits gardiens de leur fief et à certaines montagnes et rivières de leur territoire, ainsi qu'aux déités du foyer; ils avaient aussi le droit de sacrifier à cinq générations d'ancêtres. Les princes vassaux du second rang ne pouvaient sacrifier qu'aux déités du foyer et à trois générations d'ancêtres. Le chef de famille ordinaire, d'une certaine position sociale, avait le droit de sacrifier aux ancêtres distingués de la génération précédente seulement. Chacun de ces sacrificateurs remplissait donc les fonctions de chef spirituel de la famille, ou plutôt de la tribu, et c'est de là qu'il tirait son autorité temporelle. Les rites en usage dans ces sacrifices de diverses catégories étaient réglés par de nombreuses prescriptions (on n'en cite pas moins de trois cents); on dit qu'elles avaient pour but de conformer les actions de l'humanité aux lois de la nature. Les livres rituels contiennent aussi les règles qui gouvernent la forme et l'ornementation des divers vases à sacrifices; ils ont aussi une certaine valeur historique, quoique dans la rédaction où elles nous sont parvenues, ces règles soient un peu postérieures à la dynas-

<sup>1</sup> Cf. H. MASPERO, *op. cit.*, p. 81.

tie Tcheou. On voit que les bronzes religieux ne sont pas issus d'une fantaisie artistique, mais bien d'un culte dont le symbolisme s'adapte étroitement aux besoins religieux. Ainsi leur portée esthétique est plutôt collective qu'individuelle; ils sont le reflet d'un génie imbu de conceptions animistes et cosmiques qui ne sauraient recevoir une expression réaliste, et que peuvent seules rendre des formes abstraites et fort conventionnelles.

La plupart des bronzes rituels que nous connaissons aujourd'hui ont été trouvés dans des sépultures, et il est permis de croire qu'il en reste encore et en bien plus grand nombre, intacts au fond des vieux tombeaux. C'était, semble-t-il, la coutume de déposer dans la sépulture des personnages de marque des séries de vases rituels, outre des armes, des parures et des ustensiles ménagers: on croyait sans doute que le mort pourrait ainsi continuer ses sacrifices dans une autre existence. Nous sommes malheureusement très peu renseignés sur les sépultures de l'époque Tcheou car on n'a pas entrepris encore de fouilles systématiques. Mais nous pouvons d'ores et déjà étudier leur aspect extérieur, lequel offre d'autant plus d'intérêt que ces immenses tombeaux sont les seuls monuments qui subsistent de cette époque reculée.

Les notes que voici ont été prises au cours d'un voyage dans le nord-ouest de la Chine.

« Le lieu où l'on rencontre la plupart des sépultures principales de l'époque Tcheou est un plateau élevé au bord de la Wei, à quelques kilomètres de Hien-yang, dans le Chen-si central. Ce plateau découvert, dénudé, sans arbres et sans maisons, se dresse en deux larges terrasses au-dessus de la rivière; il s'étend vers l'est et vers l'ouest jusqu'à perte de vue. L'horizon n'est interrompu que par les tertres funéraires, les uns isolés, les autres groupés, tous de forme et de proportions identiques, mais plus ou moins grands et plus ou moins bien conservés. La forme typique est celle d'un tronc de pyramide, mais comme les tertres sont en terre, l'herbe y a poussé, et il n'est pas surprenant que leurs arêtes se soient beaucoup émoussées, et que leur base ait parfois été entamée par la charrue. Certains ont servi de retranchements au cours des batailles qui ont fait rage dans la région à des époques plus récentes: on y voit des sentiers et des parapets; d'autres ont été fouillés à une époque déjà ancienne. Malgré tout, il est rare que la forme pyramidale ne demeure pas très distincte. Les dimensions, nous l'avons dit, varient beaucoup: certains ont 250 mètres ou davantage de côté; la plupart sont bien moins grands, et parfois ne dépassent guère 4 ou 5 mètres de côté. En général leurs façades sont orientées selon les points cardinaux.

Ces pyramides tronquées remontent manifestement à des époques diverses: les plus anciennes dateraient, dit-on, du commencement de l'époque

Tcheou. La grande majorité sont de la dynastie Han-occidentale (dont la capitale était voisine de Hien-yang). Mais on éleva ici un grand nombre de tumulus pour ensevelir des notables de l'époque T'ang et même des temps postérieurs (planche 22 B).

On s'étonne de constater que beaucoup des pyramides les plus anciennes soient tout aussi bien conservées que celles qui comptent mille ou quinze cents ans de moins : phénomène qu'il est difficile d'expliquer à moins qu'on n'admette que les anciens tumulus aient été complètement restaurés à une certaine

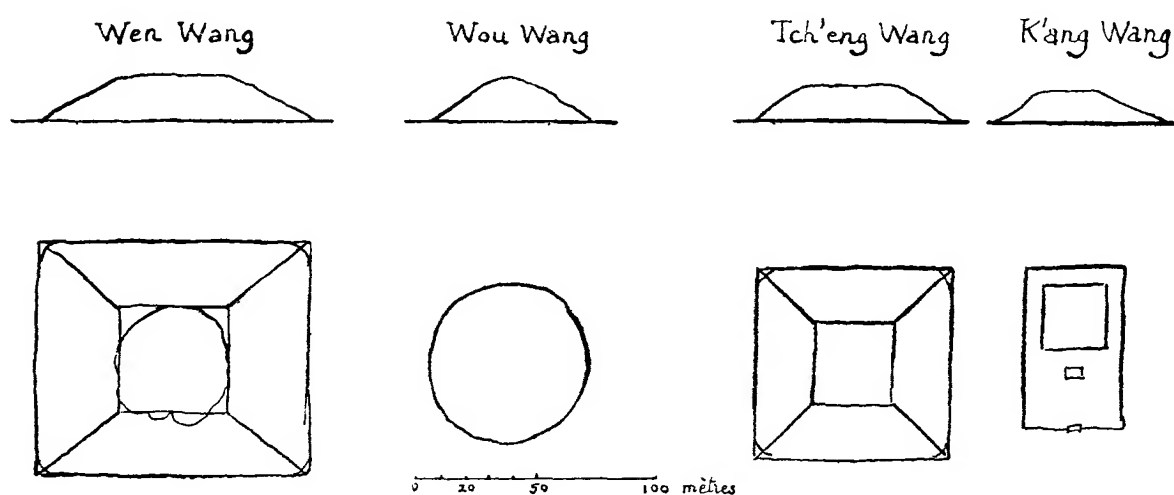


FIG. 1. — Tumulus funéraires des premiers princes Tcheou.

époque ; on se demandera alors dans quelle mesure le caractère originel n'en a pas été modifié. Les tablettes commémoratives avec inscriptions classiques que l'on voit auprès de certains tombeaux anciens ne paraissent pas en général remonter au delà du règne de K'ien Long, époque où l'on construisit un ou deux temples commémoratifs.

Le tumulus du duc Wou Wang est abondamment muni de ces inscriptions posthumes. La pyramide mesure environ 200 mètres sur 150, et elle est encore bien conservée, bien que le duc Wou soit mort, dit-on, au XII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Non loin de là un autre tertre, à peu près de la même dimension, mais en beaucoup moins bon état, est censé être la tombe de Wen Wang, premier roi Tcheou (planche 22 A). Des tablettes avec inscriptions désignent encore les majestueux tumulus élevés sur la tombe du second roi Tcheou, Tch'eng Wang, et du troisième, K'ang Wang, ainsi que du fameux duc Tan, précepteur et premier ministre de Tch'eng Wang. Tous ces personnages sont de première importance selon les vieilles idées chinoises, et il n'est pas surprenant que les générations postérieures aient particulièrement honoré leur tombe ;

mais dans leur désir d'immortaliser ces grands noms, sentirent-elles bien leur responsabilité devant les historiens de l'avenir ? Toujours est-il que ce plateau, qu'on appelle Kong-ling, a peu à peu acquis la réputation d'être le cimetière classique de la Chine.

La disposition intérieure des tombes pourrait être l'objet de recherches plus approfondies ; ici nous ne pouvons en indiquer que quelques traits généraux, en nous basant sur nos observations extérieures et sur les descriptions de certaines sépultures Tcheou données *de visu*. En général on peut dire que ces pyramides tronquées sont des tertres massifs entièrement en terre : la tombe proprement dite était pratiquée au-dessous du niveau du sol. Dans les grandes sépultures, c'est parfois à une distance considérable du tumulus qu'on a découvert la chambre funéraire. Tel est le cas d'un tombeau situé à 13 kilomètres environ à l'ouest de Pao-ki-hien dans le nord-ouest du Chen-si, que le vice-roi Touan Fang fit fouiller en 1901 : sa fameuse collection de bronzes se trouva ainsi enrichie d'une très belle série de douze vases, d'une table, et d'une demi-douzaine de cuillers. Nous reviendrons tout à l'heure à ces bronzes, qui sont aujourd'hui conservés au Metropolitan Museum de New-York ; pour l'instant, nous rapporterons ici ce que nous a dit M. E. H. Newman qui était alors directeur des postes à Si-ngan fou, et qui visita l'emplacement peu de temps après l'ouverture du tombeau.

Le tumulus avait comme d'habitude la forme d'un tronc de pyramide ; non loin, on découvrit l'entrée d'un corridor voûté ou tunnel par où l'on accédait à un couloir sinueux, qui descendait en pente douce vers une chambre située à 6 ou 7 mètres au-dessous du sol. M. Newman estimait la longueur de ce couloir à 500 mètres environ. La tombe était approximativement circulaire, et couverte d'une coupole en briques ; le sol en était incliné ; le diamètre évalué à 16 ou 17 mètres. Le sarcophage énorme et massif était placé contre la paroi du fond. De chaque côté se dressaient cinq grands bronzes, et au pied du sarcophage la fameuse table garnie de ses douze vases destinés aux sacrifices du vin. Contre les parois on trouva des restes d'ossements humains, qui prouvaient que des êtres humains avaient été emmurés là avec le défunt ; malheureusement on ne fit rien pour en déterminer le nombre et le caractère. M. Newman exprima simplement l'hypothèse que le seigneur défunt avait été suivi dans la tombe par un certain nombre de femmes ou de serviteurs. Cette coutume était encore assez répandue dans la seconde moitié de l'époque Tcheou, surtout dans le territoire de Ts'in, comme en témoigne par exemple la ballade des funérailles du duc Wou de Ts'in en l'an 620 avant J.-C. ; ou encore le fait que toute une escorte de femmes et de serviteurs fut enterrée vivante avec le grand empereur Ts'in. Che-houang-ti



en l'an 210 avant J.-C. Ce tombeau de Pao-ki est d'ailleurs situé dans une région soumise aux ducs de Ts'in à partir du milieu du VII<sup>e</sup> siècle et on ne saurait lui assigner une date antérieure ; à en juger par le style du décor des bronzes qu'on y a trouvés, il serait plutôt postérieur d'un siècle ou deux.

Une autre sépulture Tcheou qui contenait des bronzes encore plus nombreux fut découverte par hasard au cours de l'automne de 1923 dans la petite ville de Sin-tcheng-hien près de Tcheng-tcheou-fou (Ho-nan). Cet étalage singulièrement riche et varié de vases en bronze, de cloches, de garnitures de char et autres objets d'ornement (ultérieurement rapportés à Kai-fong, capitale de la province, provoqua la curiosité d'un vaste public : un archéologue américain, M. C. W. Bishop, visita les lieux au cours même des fouilles : malheureusement la voûte du tombeau venait de s'effondrer complètement, et on ne pouvait plus retrouver *in situ* ce qu'il renfermait de squelettes, etc. Les fouilles étaient pratiquées à l'aide de la main-d'œuvre locale, sans aucune direction compétente, et sans autre souci que de « mettre à l'abri » les bronzes en partie dorés ; beaucoup d'objets se trouvèrent détruits, et personne ne prit note exacte de la disposition intérieure du tombeau. Toutefois M. Bishop a rédigé un compte rendu de ce qu'il a pu voir et apprendre par ouï-dire, et ses conclusions méritent d'être citées ici.

La sépulture se composait, semble-t-il, d'une chambre centrale, couverte sans doute d'un plafond en bois ; de là rayonnaient des couloirs voûtés vers les quatre points cardinaux. Elle contenait des ossements d'animaux et d'êtres humains ; parmi ces derniers, ceux de deux femmes et d'un homme peut-être. Au nombre des animaux on remarquait les restes d'un petit cheval, qui était probablement attelé à un char dont les garnitures subsistaient. Les vases de bronze et les cloches furent trouvés à des niveaux différents comme s'ils avaient été posés sur des étagères. On s'étonna de la multitude des objets ; on en compta plus de 160 en tout, dont quelques-uns dépassant un mètre de hauteur, richement ornés de masques et de bêtes en relief ou en ronde-bosse. Il semblait qu'un trésor de bronze eût été enterré là avec le mort. On y retrouva d'ailleurs également de la poterie grise ou un peu rougeâtre d'un type tout à fait primitif, et aussi, s'il faut en croire la tradition locale, une quantité d'objets de jade (mais sur ce point nous manquons d'un témoignage sûr).

D'après M. Bishop (1) ce tombeau daterait de 400 à 250 avant J.-C., dates qui paraissent fort acceptables, surtout la dernière. Une grande partie des bronzes trouvés en cet endroit sont ornés d'animaux d'une interprétation assez

(1) Cf. C. W. BISHOP, *The Bronzes of Hsin-cheng-hsien*. Annual Report of the Smithsonian Institution, 1926, p. 457.

réaliste, ainsi que de dragons enroulés d'un type qui nous rappelle le décor des bronzes qu'on attribue aujourd'hui à l'époque Ts'in. Ainsi cette sépulture pourrait être postérieure d'un siècle ou deux à celle de Pao-ki-hien (Chen-si) où il semble que des vivants fussent enterrés avec le mort. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans la sépulture de Sin-tcheng, c'est qu'elle contient effectivement un char attelé d'un cheval : c'est la confirmation d'une hypothèse souvent émise à l'égard de sépultures Tcheou, où l'on a récolté quantité de garnitures de bronze qui paraissaient provenir de chars en bois. Ce fut donc sans doute une coutume générale à l'époque Tcheou que d'enterrer l'attelage avec son possesseur.

Ces exemples suffiront en ce qui concerne les sépultures Tcheou ; il en est d'autres qui sont moins connus. La disposition intérieure variait considérablement, cela va sans dire, d'une tribu à l'autre, car chacune en son coin de pays conservait ses traditions ethniques et religieuses. Plus tard, quand la civilisation se sera davantage unifiée par toute la Chine, les coutumes funéraires et la disposition des tombeaux présenteront moins de diversité : nous aurons l'occasion de le remarquer en étudiant les sépultures de l'époque Han.

La plus fameuse de toutes les sépultures impériales était celle de Che-houang-ti le grand empereur Ts'in ; elle existe encore, en assez mauvais état à vrai dire, au pied du Li-chan, à quelque 10 kilomètres à l'est de Si-ngan fou. L'énorme tronc de pyramide s'élève sur une terrasse qui a plus d'un demi-kilomètre de côté : la base de la pyramide ne mesure pas moins de 340 mètres de côté. Elle est divisée en trois gradins, mais ne s'élève qu'à 60 mètres de hauteur (planche 22 C).

Sseu-ma Ts'ien, l'historien de la fin de l'époque Han, nous a laissé une description détaillée des richesses fabuleuses que contenaient ses chambres funéraires, ainsi que de leur agencement ingénieux. Il raconte que non seulement les femmes de l'empereur, mais aussi les ouvriers qui avaient construit les mécanismes secrets et placé les trésors dans le tombeau, y furent enterrés vivants ; c'est la dernière fois, à notre connaissance, que des êtres humains vivants durent suivre le mort dans sa dernière demeure (1).

1) D'après Sseu-ma Ts'ien, le tombeau fut commencé l'an 29 du règne de Che-houang-ti (217 avant J.-C.) et 70 000 soldats y furent employés. On poussa les excavations jusqu'à la nappe d'eau : là on posa un dallage de bronze sur lequel fut placé le sarcophage. Des salles et des bureaux avaient été installés sous terre comme dans un palais : on les remplit de bijoux et d'objets précieux pris dans la résidence de l'empereur et chez les riches fonctionnaires. Des forgerons habiles furent chargés de construire des arbalètes qui décocheraient leurs flèches dès qu'on chercherait à pénétrer dans le tombeau. Des fleuves de vif-argent y coulaient à l'imitation du Yang-tseu, du Houang-ho et de l'Océan, et leur circulation était entretenue par un mécanisme. Le plafond représentait les constellations, le sol figurait la géographie de la terre. L'éclairage, à l'huile de morse, était disposé pour brûler longtemps. (CHAVANNES, *op. cit.*, II, p. 193-195.)

## POTERIES ET BRONZES TCHEOU

Les documents d'art que nous conservons de l'époque Tcheou ont été, nous l'avons dit, exclusivement retrouvés dans les sépultures. Mais les fouilles ont jusqu'à présent été conduites sans aucune méthode archéologique, sans observation systématique quant à la position, la signification ou l'usage des objets : aussi devons-nous en bien des cas nous rabattre sur de simples hypothèses et pétitions de principe quant à leur destination et à leur chronologie. C'est pourquoi il nous paraît plus simple de prendre les vases rituels de cette longue période dans leur classification traditionnelle par groupes typologiques plutôt que d'essayer d'en composer des séries chronologiques. Les documents littéraires nous renseignent assez bien sur la destination de plusieurs sortes de vases ; mais leurs dates relatives ne sauraient être établies qu'après étude approfondie du décor, car, en toute rigueur, il n'y a pas une inscription sur les bronzes Tcheou qui nous fournisse une date digne de confiance.

Mais avant de traiter des bronzes, il convient de dire quelques mots de la céramique de l'époque. Dans l'ensemble, elle a l'air d'appartenir à une culture artistique plus primitive que les bronzes ; elle se confine dans les lois de sa matière sans subir la moindre influence, ni pour la forme, ni pour le décor, de l'art contemporain du bronze. Des pots de forme assez gonflée, des écuelles et des trépieds *li*, tels sont les types prédominants. On trouve aussi, il est vrai, des coupes sur pied, des trépieds *ting* et quelques autres formes spéciales où l'on pourrait chercher à reconnaître quelque influence de la chaudronnerie ; mais elles sont relativement exceptionnelles (planche 23).

En général cette poterie est en terre grisâtre et peu cuite : il existait aussi une terre rougeâtre et plus fine, si nous en croyons les observations de Bishop citées plus haut. L'époque Tcheou ne fit pas usage des glacis et les poteries peintes semblent avoir été rares.

A cet égard, la céramique Tcheou représente une solution de continuité entre celle de l'époque néolithique et celle de la dynastie Han. Dans les pots qu'on croit les plus anciens, la surface est très souvent traitée en ce qu'on appelle le dessin de natte (*mat pattern*) qu'on obtenait en enveloppant et en pressant le vase d'argile molle dans une natte de paille ou quelque autre tissu grossier. Parfois ces dessins sont complétés ou enrichis de lignes gravées, voire même exécutés entièrement sans y imprimer une natte. Cette façon de traiter la surface qui se rencontre déjà dans la poterie non peinte de la « période de Yang-chao » avait eu sans doute pour origine des raisons d'ordre pratique ou

technique; elle s'applique bien entendu aux seuls vases faits à la main, sans l'aide du tour de potier ou autre outil analogue. On la voit sur tous les trépieds *li*, ou peu s'en faut; on les mettait sur le feu, et M. Andersson a probablement raison de supposer que si on conserva l'usage d'en rider ou rayer ainsi la surface, c'est qu'on estimait que le chauffage du contenu se faisait mieux qu'avec une surface lisse. Peut-être aussi cette surface rugueuse semblait-elle plus jolie: on l'adapta, en effet, non sans l'améliorer un peu, aux trépieds *li* fabriqués en bronze.

Vers la fin de l'époque Tcheou, au contraire, la céramique déjà plus perfectionnée est presque toute faite au tour, et sa surface ne présente plus d'aspérités; tout au plus d'étroites bordures géométriques y sont-elles parfois imprimées avec un ébauchoir pointu ou avec l'ongle. De plus beaucoup de vases portent des caractères d'écriture qu'on a dû y imprimer au moyen de types en bois (planche 23 C). Par ailleurs, cette poterie tire ses effets décoratifs des vigoureuses bordures du col, de la lèvre qui s'incurve extérieurement, et dans des cas plus rares, du profil des pieds. Ces vases donnent pour la plupart l'impression d'être des ustensiles pratiques pour l'usage quotidien, et non moins propres à servir aux vivants qu'à conserver la nourriture et la boisson des morts.

Comparées aux productions postérieures de la Chine, les formes paraissent souvent quelque peu lourdes; elles ont du moins le mérite, nous l'avons dit, d'être franchement céramiques; dans certains cas, elles ont manifestement exercé une influence sur la forme des bronzes, à preuve les tripodes *li* typiques, aux pieds coniques et creux.

Outre les vases proprement dits on fabriqua aussi vers la fin de l'époque Tcheou de petits quadrupèdes et des oiseaux — notamment des hiboux et des ours — d'une facture tout à fait primitive; peut-être même des figures humaines. Nous ne savons pas de façon précise si ces dernières furent en usage avant la fin de la dynastie Tcheou; mais elles apparaissent déjà assez développées dès le début de l'époque Han; il est donc vraisemblable que ces *ming k'i*, comme on les appelle, existaient depuis quelque temps.

Quant aux bronzes, ce sont, pour la plupart, nous l'avons dit, des vases à sacrifices, dont l'usage était fixé par des rites traditionnels. Les ouvrages chinois en énumèrent plus de vingt sortes, dont les appellations sont aujourd'hui bien connues en Occident (1).

(1) Sans pouvoir donner ici une bibliographie complète des ouvrages chinois qui ont paru à diverses époques sur les bronzes antiques, nous passerons en revue brièvement les plus importants d'entre eux, parce qu'ils sont copieusement illustrés de gravures fort précieuses à qui veut étudier de près l'évolution des vases à sacrifices. Au début, c'est-à-dire à l'époque T'ang, on ne reproduisait que

Si l'on veut les classer selon leur usage pratique, on peut en distinguer trois catégories : 1° les écuelles et casseroles destinées à la préparation des aliments solides, de la viande en particulier ; 2° les vases destinés à présenter les sacrifices de fruits et de grains ; 3° les pots et les coupes destinés à contenir les libations, le vin, l'eau.

Leur nombre et leur richesse dépendaient certainement de la situation sociale et de la fortune du sacrificateur. Il semble que les formes se soient modifiées et que les appellations aient parfois changé au cours des siècles ; c'est ainsi qu'à l'époque Han, on rencontre très souvent des sortes de grandes bouteilles et des aiguières qu'on ne connaît pas aux époques antérieures. L'ornementation évolue en même temps, mais on ne peut pas dire qu'elle soit liée à telle ou telle forme de vase ; les mêmes motifs apparaissent souvent, à peine modifiés, dans plusieurs de ces vases ; nous les avons brièvement décrits plus haut, et indiqué leur dérivation probable de la sculpture sur bois et sur os ; il est donc inutile d'y revenir ici.

Le tripode *li*, dont on peut retrouver la forme générale dans le caractère

les inscriptions, mais dès l'époque Song on se mit à reproduire les objets eux-mêmes pour satisfaire les amateurs d'art et les archéologues.

Le premier ouvrage ainsi illustré fut le *K'ao kou t'ou*, par Lu Ta-lin (1092). Quinze ans après, en 1107, paraissait le *Siuan-ho po kou t'ou* (texte de Wang Fou), c'est-à-dire une description illustrée des antiquités conservées au palais de Siuan-ho, où l'empereur Houei Tsong, le fameux amateur, avait collectionné ses trésors. Les bronzes reproduits dans cet ouvrage furent sans doute tous perdus dans les guerres qui survinrent peu après, au cours desquelles les Tartares et Mongols vainqueurs pillèrent le palais et l'incendièrent.

Ce n'est qu'en 1740, qu'on publia un nouvel ouvrage de la même importance, sur l'ordre de l'empereur K'ien Long qui chargea une commission de lettrés et de connaisseurs distingués d'établir le catalogue de ses collections. Il parut sous le titre de *Si ts'ing kou kien* (le Miroir des Antiquités du palais impérial), en 40 volumes de grand format. Avec le supplément *Si ts'ing sin kien* qui parut plus tard, ce catalogue illustré est un ouvrage de référence de première nécessité pour qui veut connaître les vieux bronzes chinois. Certains des objets qu'il reproduit se voient encore aujourd'hui au « Musée des bronzes » du palais de Pékin, mais la collection s'est bien réduite depuis le règne de K'ien Long.

Parmi les ouvrages chinois plus récents, citons le *Tsi-kou-tchai tchong ting yi k'i k'ouan-tche* (Inscriptions sur les vases de Tsi-kou-tchai), recueil de 360 inscriptions de bronzes anciens, avec commentaire critique par Yuan Yuan, 1804 ; le *kin che so* (Études sur les ouvrages de pierre et de métal) publié en 1822, par les frères Fong Yun-pong et Fong Yun-yuan, ouvrage qui est encore aujourd'hui très précieux grâce à ses illustrations excellentes et bien choisies.

La plus belle collection de bronzes chinois anciens réunie à l'époque contemporaine est celle qui appartient aux héritiers du baron Sumitomo, à Osaka, Japon ; il existe un superbe catalogue de cette collection, illustré de phototypies et de planches en couleur ; trois volumes sont consacrés aux vases de bronze, trois aux miroirs et un aux cloches.

Dans les ouvrages récents, il faut citer celui de M. E. A. VORETZ-CH, *Altchinesische Bronzen* (Berlin, 1924), où sont reproduits de nombreux bronzes des anciennes collections impériales dans un ordre chronologique qui malheureusement est peu sûr ; celui de A. J. KOOP, *Ancient Chinese Bronzes* (Londres, 1924), ouvrage de vulgarisation contenant de bonnes reproductions ; la monographie de W. PERCEVAL YETTS, *Chinese Bronzes*, dans le numéro spécial du *Burlington Magazine* intitulé *Chinese Art* (Londres, 1923) ; ce travail donne de nombreuses citations intéressantes des auteurs chinois, et une excellente bibliographie ; Arthur von ROSTHORN, *Die Altchinesischen Bronzen* dans les *Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens*, 1923), étude fondée sur les découvertes philologiques et historiques ; TCHOU Tô-yi, *Bronzes antiques de la Chine appartenant à C. T. Loo et Cie* (Paris, 1924).

qui le désigne, est, nous l'avons vu, un type très ancien. On connaît des exemples de *li* en bronze qui, dépourvus de tout décor, auraient pu tout aussi bien être réalisés en terre cuite (planche 24 B); mais en général les *li* en bronze présentent des raies ou cannelures longitudinales qui s'étirent sur la panse et sur les pieds amincis, dont les courbes convexes à la partie supérieure sont encore affirmées par des dents ou côtes rangées en peignes (planche 24 A). Les *li* de plus basse époque portent souvent aussi des bandes d'ornement horizontales, et les pieds pointus des tripodes en terre y sont souvent remplacés par des pieds un peu plus larges, ressemblant à des sabots de cheval.

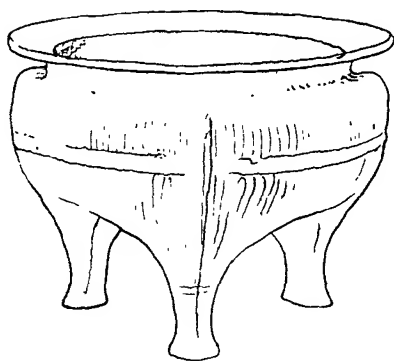


FIG. 2. — Li.

L'autre forme de tripode, très répandue, est désignée, nous l'avons dit, par le nom de *ting*. De même que le *li*, le *ting* servait à faire cuire les aliments sur le feu, mais il eût été moins propre à faire bouillir des liquides, car ses pieds ne sont pas un prolongement de la panse; ce sont les soutiens massifs d'une panse en forme de chaudron. Dans les *ting* anciens, le passage de la panse aux pieds est dissimulé par de grands masques *t'ao t'ie*, de la gueule desquels sortent les pieds du chaudron. On peut

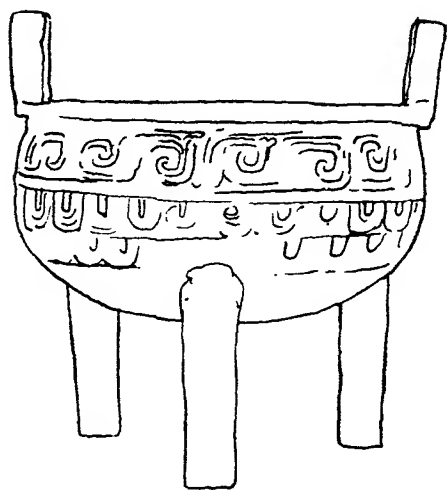


FIG. 3. — Ting.

voir trois *ting* de ce genre dans la collection Sumitomo à Osaka; dans le plus ancien, les *t'ao t'ie* sont d'un type si archaïque qu'il est bien possible que ce vase soit antérieur à l'époque Tcheou (planche 25 A). D'ailleurs la même ornementation, plus ou moins organiquement rattachée à la forme d'ensemble, se rencontre aussi sur des *ting* en bronze postérieurs. Les catalogues chinois (voir note de la p. 41) distinguent diverses sortes de *ting* selon que le décor se compose de *k'uei*, de *kiao k'i* (dragons enroulés), de *p'an long* (dragons entrelacés), de *tch'an wen* (dessin de cigale), de *lei wen*, etc. Aucun vase à sacrifices

n'a été plus employé que le *ting*, aucun n'a affecté des formes plus variées. Le catalogue de l'empereur K'ien Long n'en cite pas moins de 233 spécimens.

Des trépieds en forme de *li* soutenant des sortes de chaudrons s'appellent *hien*. Ce type résulte d'une évolution secondaire, quoiqu'il se rencontre dès l'époque « préhistorique ». On en fit beaucoup encore à des époques plus

basses, tant en céramique qu'en bronze ; les grands masques *t'ao t'ie* dont ils sont ornés deviennent alors plus imposants et plus sculpturaux. En général c'était un des chaudrons les plus grands et les plus spécialisés qu'on employât dans la préparation des sacrifices rituels (planche 25 B).

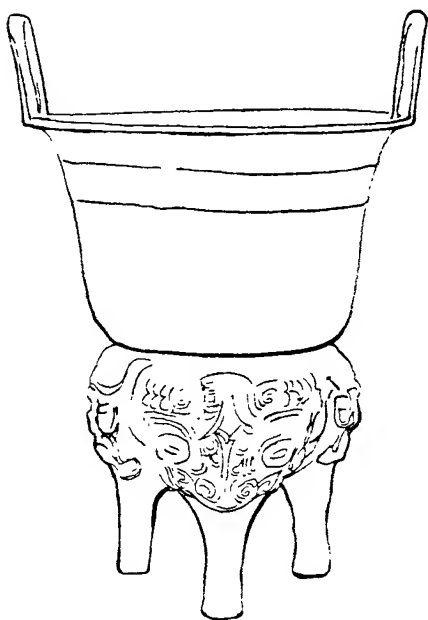


FIG. 4. — Hien.

Tous ces vases sont destinés à être mis sur le feu : ils se distinguent nettement de ceux qui étaient réservés aux offrandes de grain, de légumes, de fruits, etc., qui en général se composent d'une coupe à pieds plus ou moins grands.

Les plus communs sont les *touei*, coupes très profondes à deux anses latérales, soutenues par un pied rond ou carré ; on les appelle aussi *yi*, nom qui à l'origine s'appliquait à plusieurs espèces de vases à sacrifices. Il est vraisemblable que cette forme élémentaire fut réalisée en poterie avant d'être adaptée à l'art du bronze. Parmi les *touei* de bronze il en est qu'on peut attribuer au début de l'épo-

que Tcheou, et même à des dates plus anciennes : c'est le cas d'un *touei* de la collection Sumitomo, qui est une œuvre d'art parfaite ; on retrouve les traces de sa présence au Japon depuis quinze siècles au moins (planche 29). La coupe est divisée comme d'habitude par deux grandes anses issant de têtes d'animaux ; les deux façades (s'il nous est permis d'appeler ainsi les intervalles entre les anses) sont divisées par des côtes verticales qui sont l'arête du nez de grandes têtes *t'ao t'ie*, dont les deux moitiés symétriques sont indiquées par les narines et les gros yeux ronds. Ces têtes de *t'ao t'ie* ont l'air d'être composées de *k'ouei* de profil, affrontés contre la côte médiane : la même disposition se répète sur les bordures supérieure et inférieure, où l'on remarque quelques bêtes fantaisistes à deux pattes, « passantes » vers l'axe médian, lequel est marqué en haut par une tête d'animal, en bas par une saillie. Ce qui permet d'y reconnaître un animal, ce sont les yeux : gros cabochons ronds avec un petit creux au centre : par ailleurs ce

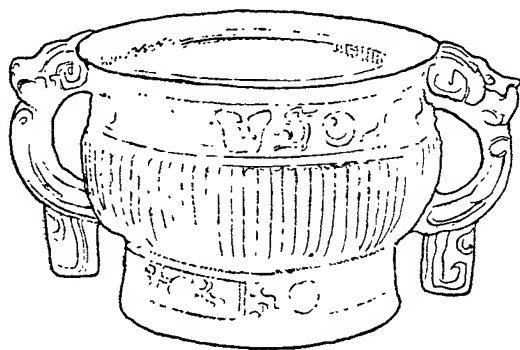


FIG. 5. — Touei.

sont des bêtes inventées avec la plus grande liberté. Peut-être M. von Rosthorn a-t-il vu juste en disant que ces yeux pourraient symboliser la présence des ancêtres au sacrifice : c'est une conception qui n'est pas inconnue de l'art gréco-romain et chrétien, où les yeux expriment quelquefois des présences spirituelles invisibles (1).

La collection de M. Eumorfopoulos de Londres renferme un *touei* d'une espèce rare et particulièrement belle (planche 28). La coupe est munie de quatre anses au lieu de deux, ce qui la divise en quatre panneaux, chacun décoré d'un grand animal conventionnel, dont la tête se termine par un groin ou une trompe. De même que les animaux moins grands et plus géométriques qui ornent le pied et le pourtour des anses, ils sont exécutés en lignes très fines, pour ainsi dire des fils en relief, et cette manière rappelle celle des bronzes qu'on attribue à l'époque Yin. L'intérieur du *touei* porte une inscription d'après laquelle M. L. C. Hopkins croit pouvoir attribuer ce vase à la période 1105-1078 avant J.-C. (2), ce qui n'a rien de sûr, mais n'est pas infirmé par le décor archaïque et plein de retenue.

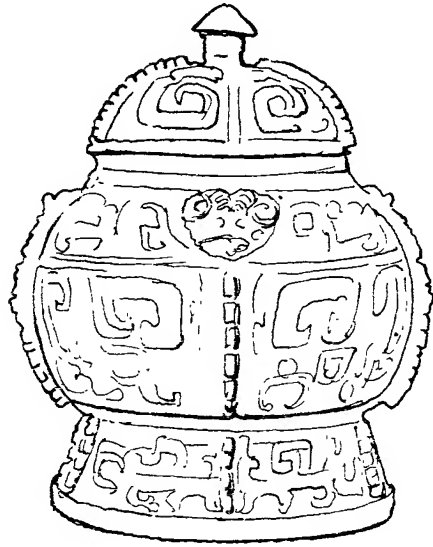


FIG. 6. — Lei.

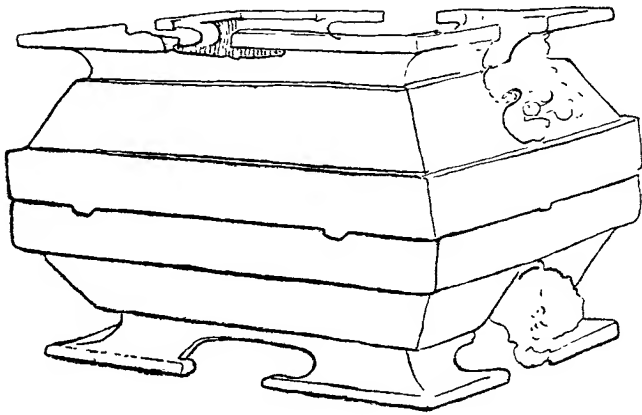


FIG. 7. — Fou.

Le *lei* est encore un vase rond sur un pied bas, destiné à présenter les offrandes de grain. Il se distingue du *touei* par sa forme plus voisine de celle d'une urne, il est ordinairement plus élevé que le *touei* et rétréci vers l'ouverture ; en outre le *lei* complet est muni d'un couvercle. Le catalogue chinois cité plus haut en reproduit un assez grand nombre, et la plupart de ces *lei* étaient,

semble-t-il, de dimensions plutôt grandes. Notre planche 33 reproduit un beau *lei* du Metropolitan Museum, orné non seulement de *k'ouei* stylisés et de masques *l'ao l'ie*, mais encore de têtes de bélier en haut-relief fixées sur

(1) Cf. A. VON ROSTHORN, *op. cit.*, p. 34.

(2) Cf. P. YETTS, *op. cit.*, p. 4.



l'épaule du vase. Des *lei* tout pareils se trouvent à l'University Museum de Philadelphie ainsi que dans la collection C.T. Loo.

Lorsque la coupe est à quatre côtés et soutenue par quatre pieds bas, elle prend le nom de *fou*. Ces coupes en forme d'auge, à grandes anses, souvent munies d'un couvercle, nous sont connues à partir de la dynastie Han ou un peu auparavant ; mais il paraît hors de doute qu'elles existaient dès l'époque Tcheou. Le Chicago Art Institute en possède un beau spécimen, orné de *k'ouei* géométriques entrelacés en gravure et de têtes d'animaux en relief (planche 103 B.). A en juger par ce décor, ce *fou* appartiendrait aux bronzes classés comme Ts'in.

Les coupes plates à couvercle analogue, mais de forme circulaire, s'appellent *k'ouei*.



FIG. 8. — Teou (époque Han).

C'est une forme toute différente qu'affectent les *teou*, qui sont des coupes rondes montées sur de hauts pieds de candélabre : elles servaient à présenter les fruits. Comme nous l'avons noté, elles se faisaient aussi en céramique, et il est assez probable que le haut pied était à l'origine un morceau de bambou qui soutenait une coupe en bois. Mais il y a loin de ces *teou* primitifs aux *teou* de bronze à couvercle en coupole, qui ont parfois les proportions d'une coupe, proportions souvent si élégantes qu'on hésite à les attribuer à l'époque Tcheou. En général le décor ne comporte pas de reliefs, mais uniquement des dessins gravés ; toutefois le Metropolitan Museum de New-York possède un *teou* extrêmement beau, dont

quatre félins, interprétés en ronde-bosse, escaladent le bord. Ces animaux, ainsi que le décor de la partie supérieure de l'écuelle, indiquent que cette pièce date de l'époque Ts'in ou peut-être de la fin de l'époque Tcheou (planche 104).

Les Chinois créèrent enfin toute une série de types de vases propres aux sacrifices de boissons qu'ils offraient aux ancêtres, à certains esprits de la terre, et aux divinités du foyer. A une époque reculée on désignait ces vases sous le nom générique de *tsouen* : le *Tcheou-li* dit que le gardien des vases rituels était responsable des huit *tsouen* et des huit *yi*, mais quand le rituel se compliqua, et que les boissons de grain fermenté s'ajoutèrent aux offrandes d'eau, on créa divers vases servant à préparer et à goûter les mélanges.

Les vases du type le plus répandu gardèrent le nom de *tsouen*. Ils sont de forme élancée, et ordinairement divisés en trois parties, un pied en forme de cloche, une panse convexe, et un col en forme de calice : tel est l'aspect d'un

échantillon typique conservé au Chicago Art Institute (planche 31). Nous y remarquons que le pied et la panse sont divisés en quatre panneaux par des côtes verticales analogues à celles que nous avons vues sur les *touei*. L'ornementation se compose de deux grands masques *t'ao l'ie* sur la panse, et de *k'ouei*, très stylisés, sur le pied. Dans cet exemple le col n'est pas orné, mais sa matière est d'une rare beauté : le métal a pris le poli du jade, avec des frissons de brun rouille et d'émeraude.

C'est une variante assez rare du type *tsouen* que nous trouvons à la Freer Gallery de Washington (planche 32). Ce superbe vase carré présente une technique et un décor qui nous permettent de le classer parmi les plus beaux de son espèce. Sa forme anguleuse et sa division architectonique très affirmée en trois parties : pied, panse et le col, lui prêtent un rare caractère structural. Sur la panse de grands oiseaux héraldiques, sur le pied et le bas du col des monstres dans le genre des *k'ouei*, apparaissent comme

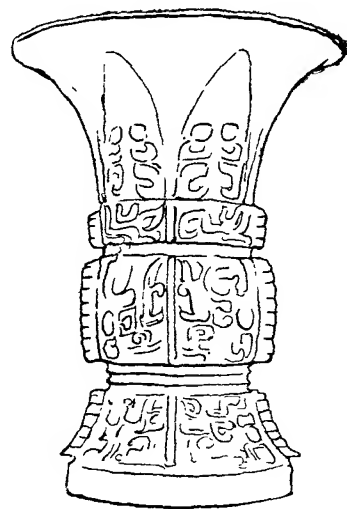


FIG. 9. — Tsouen.

des silhouettes, en très bas-relief sur un fond de *lei-wen*. A la partie supérieure du col, on voit de grandes figures en forme de fer de lance où l'on a reconnu tantôt des *tch'an-wen* (« cigales ») tantôt des *chan-wen* (« montagnes »). La matière sombre et luisante ressemble à de la pierre polie pailletée de diverses nuances de vert.

Un autre *tsouen* typique par sa forme et son décor faisait partie des douze vases rituels trouvés dans la sépulture de Pao-ki-hien, actuellement conservés au Metropolitan Museum de New York (planche 34). On y avait découvert en même temps six cuillers, une petite louche et une table basse en bronze qui servait peut-être dans les cérémonies. Elle est décorée de tête d'animaux et de *k'ouei-long* de forme allongée comme on en voit sur des garnitures de char et autres ornements de la fin des Tcheou. Sur la table certaines traces semblent indiquer qu'elle ne portait qu'un seul *tsouen* et deux *yu* ; les autres vases étaient sans doute posés à côté, sous la main. Les cuillers devaient servir à mélanger le vin et l'eau, et la petite louche servait à transvaser la boisson des grands vases dans les petits. Leurs formes élégantes et appropriées méritent l'admiration : les spatules sortent comme des feuilles au bout d'une tige : l'autre extrémité du manche porte de larges dragons enroulés en silhouettes ajourées (planche 35).

Pour en revenir aux vases proprement dits, nous remarquerons, outre le *tsouen* orné de grandes têtes *t'ao l'ie* (planche 36), deux *yu*, sorte d'aiguïères

ou brocs avec couvercle et grande anse, qui servaient à conserver et à transporter le vin du sacrifice. Ces *yu* sont du même modèle à peu près : le plus



FIG. 10. — Yu.

petit repose sur un socle carré. Le broc et son couvercle sont divisés par quatre côtes d'un profil très fantaisiste qui s'incurvent comme des membrures de navire et pointent extérieurement sur le couvercle comme des cornes. Cette réminiscence de zoomorphisme est encore soulignée par les têtes d'animaux sur les anses, têtes garnies d'oreilles en forme de corne d'élan. Par ailleurs les motifs ornementaux sont plutôt empruntés au monde des oiseaux. On rencontre des oiseaux sur cinq bordures ; ils ont des poses héraldiques, de gros yeux ronds, de longs becs crochus, des ailes comme des flammes : ils sont de forme et de taille un peu variées, mais tous ont l'aspect fier d'oiseaux de légende, comme les

vrais « oiseaux dragons » (*k'ouei fong*). Notons qu'il existe aussi des *yu* en forme d'oiseaux, de hibou par exemple, aux ailes couvertes de *lei-wen* et de dragons : la tête, en pièce séparée, sert de couvercle collections Eumorfopoulos et Sumitomo, planches 47 B, 48.

Le *ho* est d'une forme beaucoup plus simple : comme son nom l'indique (harmonie), il servait à mélanger et à épicer la boisson (planche 39 B). Il est muni de trois pieds, d'un bec, d'un couvercle, et d'une anse — un peu comme une théière ; on en trouve aussi sans pieds. Par sa panse à trois pieds, il semble apparenté au *li*, et comme sur le *li*, on y trouve des *t'ao t'ie* à la naissance des pieds ; mais ils sont simplement gravés : seuls les gros yeux sont en relief. Autour du col court une bordure de *k'ouei* pareillement gravés : la poignée sort d'une tête d'animal.

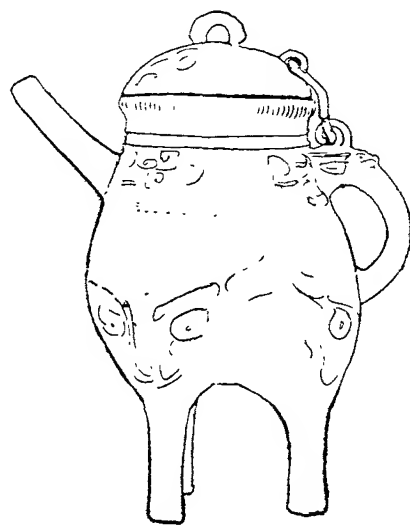


FIG. 11. — Ho.

Le *kia* rappelle lui aussi le trépied *li*, il servait peut-être à réchauffer le vin sur le feu planche 39 A, 40 ; c'est ainsi qu'on explique les montants carrés, terminés par de larges têtes, qui se dressent comme des oreilles au-

dessus du bord incurvé; il était, en effet, facile de retirer le *kia* du feu en passant deux bâtons sous les têtes.

Ces montants à bout élargi se retrouvent sur le *tsio*, ou *tsiue*, nom qui désigne également (si on l'écrit avec un autre caractère) certains petits oiseaux; quelques archéologues en ont conclu que ce vase est censé représenter un oiseau, dont les protubérances seraient le bec et la queue (planches 41, 42, 43). Cette interprétation est confirmée par le fait qu'il existe des *tsio* à couvercles dont la forme est celle d'un oiseau couché. Mais cette association d'idées est très probablement d'époque postérieure à la création de ce type de vase. Aux époques anciennes on le fabriquait sans doute, comme tous les vases à boire, en corne ou en bois; mais il n'existe pas, à la connaissance de l'auteur, de *tsio* anciens en céramique; ceux qu'on voit sont des imitations de basse époque ou des faux modernes en terre blanche. Ce type a beaucoup d'élégance, en raison du mouvement des pieds élancés et du bord qui se pro-

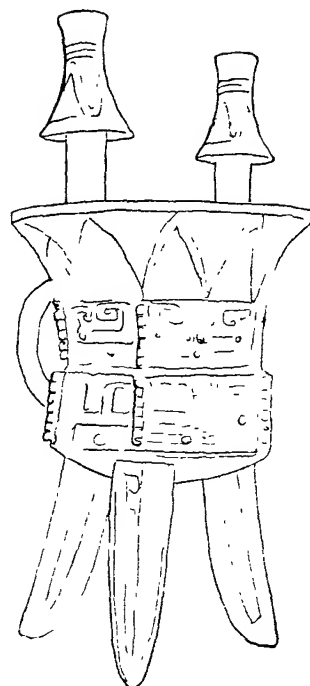


FIG. 12. — Kia.

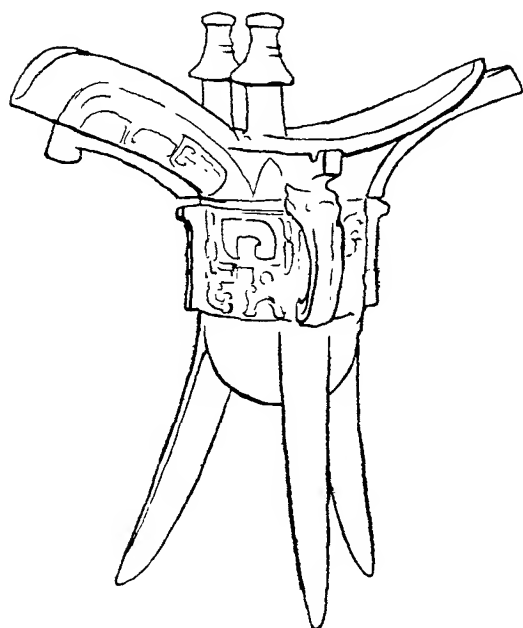


FIG. 13. — Tsio.

à titre de vase décoratif. Quant aux montants à gros bouts qui s'élèvent de l'orifice du vase, on les explique habituellement en disant qu'ils servent à le retirer du feu; mais un auteur chinois du XVIII<sup>e</sup> siècle affirme que leurs dimensions et leur position sont telles que le vase se trouve vidé dès qu'il touche le front du buveur, sans que celui-ci renverse la tête. A vrai dire, ces deux explications ne sont pas incompatibles; il est difficile de dire si l'une vaut mieux que l'autre, tant que nous ne serons pas certains que l'usage fût de chauffer le vin du sacrifice. Les *tsio* à couvercle en forme d'oiseau ne présentent aucune trace de ces montants (planche 43). Des anses latérales et des côtes

verticales les divisent eux aussi en quatre panneaux, ornés d'yeux et de *k'ouei* conventionnels plus ou moins abstraits sur un fond de *lei-wen*; sous le bord

on trouve ordinairement une frise de cigales en fer de lance. Ces éléments décoratifs se retrouvent dans un grand nombre de *tsio* de l'époque Tcheou; nous les avons rarement vus exécutés plus finement que dans le charmant petit *tsio* de la Freer Gallery (Washington) lequel se distingue en outre par une exquise patine variant du vert clair au bleu (planche 42).

Les *kou*, vases étroits et en forme de trompe, étaient parfois balancés par l'officiant au-dessus de l'autel à sacrifices; on en connaît certains dont le pied est constitué par une cloche, « qui servait à mieux attirer l'attention des esprits (1) ».

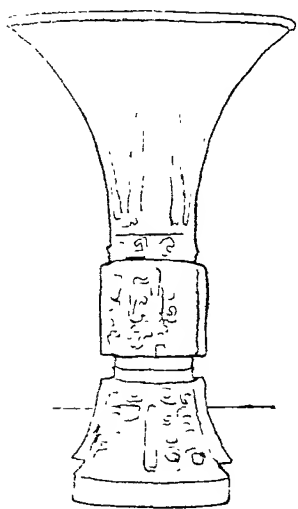


FIG. 14. — Kou.

Leur forme étroite et élancée nous indique peut-être qu'à l'origine on les faisait en bambou; en bronze on les construisit sur le même principe que les *tsouen*, c'est-à-dire avec un pied en cloche, une panse assez courte et un long col évasé. Le pied et la panse, que des côtes verticales divisent en quatre panneaux sont ordinairement ornés soit de *k'ouei* fragmentaires, soit de « chenilles de ver à soie »; le col est entouré d'une frise de dragons enroulés et de cigales allongées, étirées en pointe vers le large orifice (planche 44). C'est un des types de vase qui varient le moins pour la forme et le décor d'une époque à l'autre; il est également bien représenté dans la série trouvée à Pao-ki-hien.

Parmi ces vases rituels à boire, citons encore le *tche*, assez grand pot ou gobelet monté sur un pied à cercles. La forme en est pleine, pour ne pas dire un peu lourde, et cet effet se trouve encore renforcé par le décor très saillant et même surchargé (planche 45). De chaque côté on trouve un grand *t'ao t'ie* en très haut relief, avec des cornes de bélier tordues, dont les pointes extrêmes sont en forte saillie; sur le pied et le col, des bordures de *k'ouei* avec d'énormes yeux saillants; la surface a l'air rongée, couverte de pustules; l'ensemble, bien loin d'être engageant, semble vouloir effrayer celui qui voudrait saisir le vase dans ses mains. Mais il serait difficile de trouver un gobelet d'une expressivité plus énergique et plus concentrée. Plus que toutes les autres pièces de la série, ce *tche* est d'un art qui recherche la puissance et l'emphase plutôt que la finesse des ornements. Les motifs ont beau être identiques à ceux de beaucoup d'autres vases rituels de l'époque Tcheou, ils n'en paraissent pas moins ici plus durs, plus violents pour ainsi dire; cela pourrait confirmer peut-être l'hypothèse que c'est un prince du clan de Ts'in qui était enterré à Pao-ki-hien.

(1) Cf. VORETZSCH, *op. cit.*, p. 95.

Outre les types de vases rituels que nous venons de passer en revue, il y aurait lieu de mentionner ici certains pots et bassins d'assez grande dimension qui toutefois ne paraissent guère avoir été très répandus avant l'époque Han. Nous aurons donc lieu de revenir plus bas sur ces *p'an* et ces *hi* — bassins ronds destinés aux offrandes de fruits ou aux ablutions des mains ; ainsi qu'aux grands vases et bouteilles, *p'ing* et *hou*, qui contenaient l'eau et le vin ou servaient simplement d'ornements. Sous les Han on les modela d'après les dessins classiques, on les fabriqua en céramique aussi souvent qu'en bronze. On rencontre aussi diverses sortes de boîtes et de coffrets, qu'on appelle *ngan* et *lien*, servant à renfermer de petits objets.

Tous ces types sont relativement simples ; il en est de plus curieux au point de vue artistique, ce sont les vases rituels en forme de bête ou d'oiseau ; nous en avons déjà cité un ou deux exemples. Les plus caractéristiques seraient peut-être mieux à leur place dans le chapitre réservé à la sculpture ; c'est, en effet, de la vraie sculpture animalière, malgré qu'ils servissent à conserver le vin et autres boissons. Des motifs empruntés directement au monde animal, têtes de bélier, tigres, oiseaux, etc., apparaissaient déjà sur des vases fort anciens : en général ces têtes en haut-relief servaient de poignées ou d'attaches d'anse sur les flancs du vase : plus tard elles rempliront le même office avec un anneau passé dans la gueule de la bête ; elles font alors figure d'éléments un peu adventices sur le fond d'ornements traditionnels et très stylisés. Ailleurs les formes de la bête ou de l'oiseau se fondent pour ainsi dire avec celles du vase proprement dit : une partie de l'animal, généralement la tête et la partie antérieure du corps, est plus ou moins transformée pour s'adapter à la destination du vase. A cet égard les Chinois se sont montrés fort libres, sans cesser d'être guidés par un sentiment très sûr de ce qui fait le caractère de ces motifs zoomorphes. Voici planche 46, collection Eumorfopoulos, un exemple très remarquable de cette catégorie : c'est un *tsouen* soutenu par les protomes accolées de deux béliers. La collection Sumitomo (planche 47 B) possède une marmite à quatre pieds avec anse et couvercle (*yu*) constituée par deux hiboux adossés qui ont pour ainsi dire grandi ensemble.

Le hibou possédait évidemment une signification particulière dans les conceptions religieuses des Chinois. Souvent il figure dans les tombes : sans doute parce que cet oiseau voit clair dans les ténèbres, qu'il demeure éveillé



FIG. 15. — Hou.

et craint la lumière. Sur le faite d'un édifice important, on plaçait assez souvent une sorte de hibou à queue de poisson (*tch'e-wen*) pour se protéger de l'incendie. Il est incontestable que les hiboux transformés en pichets à vin (planche 47 A) n'en restent pas moins très vivants : ils sont caractérisés non seulement avec un réalisme étonnant, mais même avec un certain sens comique. Le plumage est stylisé en forme de dragons enroulés, d'écailles de poisson, de *lei-wen*, mais ces ornements de surface sont si habilement subordonnés à la forme d'ensemble qu'ils n'affaiblissent guère l'effet de l'oiseau : le modelleur conserve de son hibou une impression fondamentale que le décor traditionnel ne peut pas entamer. Les plus beaux hiboux de bronze se trouvent dans la collection de M. Eumorfopoulos (planche 48) et dans celle de M. Wood-Bliss (planche 49).

Chose étrange, on a même fait des vases rituels *tsouen* en forme d'éléphant, bien qu'on ne voie pas quel rapport direct cet animal pouvait avoir avec les sacrifices chinois, même s'il existait dans la Chine centrale à l'époque Tcheou. Nous en connaissons deux exemples : l'un appartenait à un antiquaire chinois ; l'autre, qui est plus important, figure dans la collection Camondo au Musée du Louvre (planche 50 A). Le corps de cet éléphant est, dira-t-on, assez quelconque ; mais la tête avec ses yeux ronds, ses oreilles ballantes, sa trompe relevée (malheureusement brisée) possède beaucoup d'expression : l'ensemble est d'ailleurs dominé par une certaine allure lente et lourde qui convient parfaitement au sujet. La surface est entièrement couverte de *lei-wen* et de formes animales stylisées, qui de chaque côté s'unissent en des sortes de grands *t'ao t'ie* ; la trompe est couverte d'ornements « en écaille de poisson ». Par sa forme pleine et arrondie et par le décor de sa surface, cet éléphant rappelle le grand tambour de la collection Sumitomo, lequel est surmonté de deux oiseaux perchés et orné par devant d'un masque humain, se détachant sur un fond géométrique d'animaux conventionnels (planche 50 B). Il est incontestablement fort rare de rencontrer des motifs anthropomorphes sur les bronzes de l'époque Tcheou, aussi le masque qui orne ce tambour est-il particulièrement curieux ; notons en passant que M. K. Hamada, auteur du catalogue de la collection Sumitomo, relève la ressemblance de ce masque avec les sculptures mexicaines.

C'est une ressemblance ou une correspondance analogue, et peut-être encore plus frappante, que nous trouvons dans le fameux vase *yu* de la même collection, représentant un homme saisi par un fauve (planche 51 A). L'interprétation qu'il convient de donner à ce motif remarquable est encore une énigme : on sait que des sujets analogues, figures ou têtes humaines dans la gueule des fauves, se présentent souvent dans l'art mexicain ancien, qui leur

prête un sens symbolique et religieux. L'analogie est encore renforcée par le type du personnage, qui est bien plus mexicain que chinois. La bête, par contre, est couverte de l'ornementation habituelle et proprement chinoise (*lei wen*, *k'ouei*, etc.), mais ce n'est qu'un voile sur le motif principal, qui est des plus surprenants dans l'art chinois. En général l'art de l'époque Tcheou s'occupait peu de représenter la réalité ou l'humanité : symbolique et abstrait, il demeurait lié aux conceptions cosmologiques et aux usages rituels de l'époque. S'il adopta parfois des formes animales typiques et même caricaturales, c'est que ces bêtes étaient associées à certaines idées religieuses et à certaines cérémonies.

A propos des vases de bronze, mentionnons ici les grandes cloches ornées, *kiao teou*, que les collectionneurs et connaisseurs chinois ont de tout temps beaucoup recherchées en raison de leur décor, de leur forme monumentale et de leur matière superbe (planches 32, 33).

Ces cloches, dont la hauteur peut varier de dix centimètres à un mètre, présentent ordinairement une section transversale elliptique : elles sont munies d'une anse verticale qui servait à les attacher à un châssis de bois, mais elles n'ont pas de battant, car on les faisait retentir en les frappant avec un maillet sans manche. La section elliptique produisait deux côtés symétriques, dont chacun était ordinairement partagé en deux panneaux rectangulaires par une large bande en trapèze. Dans les cloches anciennes ces panneaux sont invariablement munis de neuf cabochons ou mamelons élevés et pointus, disposés en trois rangées ; il est difficile de dire quelle pouvait être leur raison d'être d'ordre décoratif ou d'ordre physique : on croit qu'à l'origine ils répondaient à des nécessités acoustiques, c'est-à-dire qu'ils servaient à régler le timbre de la cloche : plus tard ils deviennent de purs ornements. Les espaces plats entre les mamelons, ainsi que le bord inférieur de la cloche que frappait le maillet, sont ordinairement ornés en gravure de dragons conventionnels, de *k'ouei*, de *p'an ki*, etc., que nous connaissons déjà sur ces vases rituels, mais il existe aussi des cloches où l'ornementation est plus librement répartie, et où une côte richement ornée fait une forte saillie à chaque extrémité du grand axe. A l'époque Tcheou, la forme la plus simple était la plus répandue ; de temps en temps on fit néanmoins des cloches spéciales d'une grande beauté, telles les deux pièces anciennes importées par M. C.T. Loo et acquises depuis par des collectionneurs américains (voir planches VIII et XXI du catalogue *Bronzes antiques de la Chine appartenant à C. T. Loo*, Paris, 1924).



## L'ÉVOLUTION DES BRONZES TCHEOU

Les vases en bronze et les cloches que nous venons de passer en revue et de classer selon leur appellation traditionnelle et leur type se répartissent sans doute sur de longues époques ainsi qu'entre des provenances diverses tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières Tcheou. Malheureusement aucun de ces objets n'est muni d'une inscription datée, et le plus souvent nous n'avons aucun renseignement précis sur le lieu de leur découverte : aussi est-il fort malaisé d'établir une chronologie quelconque de cet art du bronze. Nous allons essayer cependant d'exposer quelques remarques sur l'ordre chronologique probable des divers types de décors, sur l'évolution de leur style, sans nous dissimuler qu'elles ne sauraient avoir rien de définitif.

Nous avons relevé en passant (p. 35) un type qu'on peut considérer comme tout à fait primitif, antérieur sans doute au début de l'époque Tcheou ; d'autre part nous pouvons noter certains critères précis dans le style de vases qui remontent vraisemblablement à l'époque Ts'in, c'est-à-dire au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Pour tous les autres nous nous sommes abstenus de leur assigner une date. Mais nous avons dit que la série de vases rituels découverte à Pao-ki-hien représente un style de décor bien défini qu'on ne saurait guère faire remonter au delà du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., ni situer ailleurs que dans la région nord-ouest de la Chine.

Nous avons un autre groupe de vases découverts collectivement dans un seul et même tombeau, ceux de Sin-tcheng près de Tcheng-tcheou fou (Honn) qui sont actuellement conservés à Kai-fong. Bishop fait remarquer qu'on peut sans témérité les attribuer au IV<sup>e</sup> ou au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., vu que le style de certaines pièces de cette série, d'ailleurs fort disparate, annonce déjà les vases qu'on est unanime aujourd'hui à attribuer à l'époque Ts'in.

Ces trouvailles collectives peuvent donc servir de pivots au classement chronologique de beaucoup de bronzes, mais l'une et l'autre appartiennent à la fin de l'époque Tcheou. Pour dater les vases de plus haute époque, nous manquons presque totalement de point de repère : seuls les os sculptés et bronzes incrustés de Ngan-yang-hien peuvent en tenir lieu.

Mais pour autant que nous en puissions juger jusqu'à présent, il semble bien qu'il ait existé un groupe important de bronzes archaïques décorés de motifs animaliers conventionnels exécutés en relief filiforme, c'est-à-dire que des cordons arrondis forment les contours du dessin : l'effet décoratif n'est nullement rehaussé par des effets de clair obscur (voir le bassin de la collec-

tion Eumorfopoulos reproduit planche 29 ; comparer la cloche de l'Art Institute de Chicago, planche 53 A). Cette manière se retrouve sur certains fragments de marbre sculpté qu'on dit provenir de Ngan-yang-hien et sur un ou deux gongs, de même provenance, reproduits dans l'ouvrage de Lo Tchen-yu.

Un deuxième groupe de bronzes se distingue par un traitement non moins sobre des ornements animaliers conventionnels, avec cette différence qu'au lieu d'être en relief filiforme, les contours sont en creux et que le dessin forme un relief plat : c'est en somme exactement l'inverse du dernier procédé. Tels sont le *tsouen* de la collection C. T. Loo (planche 30) et le vase composé de deux béliers de la collection Eumorfopoulos. Ce type de décor rappelle la poterie blanche incisée, qui à défaut de pouvoir être attribuée avec certitude à l'époque Yin, doit au moins représenter la phase archaïque des vases Tcheou.

La manière très sobre et un peu maigre dont sont ornés tous ces vases se retrouve encore jusqu'à un certain point sur le très beau *tsouen* à patine sombre de l'Art Institute, Chicago, reproduit planche 31, malgré que le relief ait ici un peu plus de corps, et que les divers motifs, *t'ao t'ie*, *k'ouei long*, etc., ressortent plus nettement que dans les bronzes où le dessin est purement linéaire. Les éléments décoratifs sont ici un peu modelés et arrondis, de sorte que l'ensemble fait un effet plein d'unité et de rondeur. On ne recherche pas encore les contrastes ; le fond n'est même pas distingué par des *lei-wen* ou ornements analogues.

C'est un effet tout différent qu'on obtint le jour où l'on s'avisa de détacher les motifs animaliers — dragons, oiseaux, têtes de bélier, etc. — en silhouettes unies sur un fond garni de grecques filiformes en très faible relief. Ce procédé, qui fut fort en honneur pour les vases importants à l'époque Tcheou, se voit à son apogée dans le *yi* de la collection Sumitomo (planche 29) et le *tsouen* de la Freer Gallery (planche 32). L'effet puissamment décoratif de ces vases tient non seulement à la variété du relief qui est à deux ou trois niveaux, mais aussi aux contrastes de « couleur » produits par les différences de surface des diverses couches. En particulier, le *tsouen* de la Freer Gallery est un très bel échantillon de ce procédé, et on y remarque déjà une tendance à rehausser l'effet plastique en accentuant les points culminants, par exemple les gros yeux des oiseaux, les oreilles redressées des têtes de béliers, et en ajoutant de hautes côtes ou barrières qui partagent le décor en panneaux. Tous ces éléments dotent l'objet d'une tension intérieure et d'une force pour ainsi dire architecturale qui ne se remarquaient point dans les vases de plus haute époque.

La même tendance poussée encore plus loin se rencontre dans les vases *yu* et *tche* de la série de Pao-ki-hien : les côtes qui les divisent en panneaux sont devenues très élevées et dentelées, et les motifs ont pris l'aspect d'aile-

rons ou de cornes pointues, parfois dressées perpendiculairement à la surface du vase (planches 37 et 45). La hardiesse de ces ornements, leur caractère assez lourd et en quelque sorte barbare, semblent être l'exagération étrangère d'une tendance qui se manifestait déjà de façon plus ou moins marquée dans un grand nombre de vases Tcheou. Il se peut que cette évolution ait eu pour théâtre non pas le centre de la Chine « classique » mais plutôt le domaine de la tribu Ts'in. La manière vigoureusement plastique se rencontre assez souvent sur les vases de bronze, mais rarement aussi aiguë, aussi tendue que sur ces vases de Pao-ki-hien qui, par leur style, constituent un groupe à part.

A la même époque à peu près, mais à une région manifestement différente, il faut attribuer le type de vases dont le grand *lei* du Metropolitan Museum (planche 33), orné de têtes de béliers, est un exemple caractéristique, ainsi que les vases en forme de hibou ou de monstre qui figurent dans les collections Eumorfopoulos et Sumitomo (planches 48 et 50 A). Les formes animales stylisées y sont rendues en assez haut-relief, parfois en deux niveaux, d'où une grande richesse de matière. Ici encore les formes se terminent en spirales ou en griffes, mais non redressées perpendiculairement à la surface, dont l'unité demeure entière.

A côté de ces vases ornés en relief, il en existait bien entendu d'autres dont le décor est pour ainsi dire gravé ; néanmoins le dessin principal, relativement large, se détache nettement du fond couvert de *lei-wen* très fins : on a ainsi une arabesque noire sur fond clair (voir le *kia* de la Freer Gallery, planche 40). Ce genre de décor extrêmement élégant et minutieux convient surtout aux vases de faibles dimensions, aux *kou* et aux *tsio* par exemple. Dans les plus beaux échantillons il est exécuté avec la finesse d'une gravure d'orfèvre : il n'est pas douteux que les bronzes ne soient moulés, mais il est difficile de croire qu'ils n'aient pas été retouchés au burin. Ce genre de décor témoigne non seulement d'une technique fort développée, mais encore d'un sentiment très juste de la matière (voir planche 42). S'ajoutant au beau poli du métal, le traitement très sensible de sa surface donne parfois l'impression d'une soierie chatoyante.

Tous les types de décor ci-dessus semblent avoir été usités au début et au milieu de l'époque Tcheou, alors que le style décoratif demeurait dans l'ensemble plutôt sévère et viril, très sobre dans les plus belles pièces. En approchant de la fin de l'époque, on constate une tendance générale à briser la surface, à enrichir la composition et à découper en silhouettes plus compliquées les anses et les couvercles. C'est ce qu'on remarque par exemple sur une paire de vases (*hou?*) appartenant à M. Vignier (planche 54).

Ils sont plantés comme des tours sur des bases massives ; le couvercle est couronné de créneaux entourant des animaux fantaisistes. Les motifs ornementaux principaux, rangés en cinq frises superposées, se composent de dragons serpentiformes entrelacés, traités d'une manière plus large et paraissant avoir plus de relief que sur les vases Ts'in les plus typiques, à tel point que leur plasticité rappelle encore les bronzes Tcheou. Les dimensions exceptionnelles de ces vases, leur structure, leur surface rugueuse, leur prêtent un aspect quasi architectural, une tournure fière et même rébarbative ; on dirait que leurs créateurs ont voulu surpasser tout ce qu'on avait fait auparavant ; ils sont comme l'aboutissement final de l'époque Tcheou, la phase la plus dramatique de son art décoratif.

Un acheminement vers l'art de la période suivante, exprimé d'ailleurs par des moyens différents, se retrouve encore dans un *touei* de la collection Eumorfopoulos (planche 55), orné d'une multitude de dragons serpentiformes entrelacés, rendus en relief pour ainsi dire soutaché : le couvercle est ici encore muni d'une couronne de créneaux. Le motif est au fond de la même espèce que sur les vases énormes que nous venons de citer, mais au lieu d'être traités en larges rubans creux, ces dragons forment des entrelacs en relief sur toute la surface. A droite et à gauche, issant de têtes de dragon en fort relief, on voit de petits dragons incurvés en S comme des proues de navires, et s'écartant beaucoup de la panse du vase avec lequel ils n'ont guère de rapport organique — critique qu'on pourrait aussi adresser aux superstructures du couvercle. Ici encore l'énergie de l'ornemaniste semble atteindre un paroxysme qui mérite l'admiration dans quelques détails : particulièrement les anses mais qui dépasse les bornes d'une invention harmonieuse.

Un grand *hou* qui figure parmi les bronzes de Sin-tcheng présente des éléments analogues poussés à une exagération encore plus marquée et combinés d'une façon encore moins organique (pl. 56 A). Le haut vase, lui aussi couvert d'un dessin de dragons-serpents entrelacés, muni de dragons en guise d'anses, et d'un couvercle à créneaux, est porté par des tigres rampants : de petits dragons rampent le long des bords, enfin un grand oiseau, une sorte de grue, se tient sur le couvercle ! Toutes ces bêtes, réalistes ou fantaisistes, sont pour ainsi dire collées sur le vase : prises une à une, elles ne sont pas sans intérêt, mais elles n'ajoutent rien à la beauté de l'objet, loin s'en faut. Une composition si hétéroclite ne laisse pas que de surprendre à une époque encore si haute, bien que les éléments en soient manifestement empruntés au fonds courant des ornemanistes en bronze ; mais ils sont juxtaposés avec un manque de goût qui rend moins invraisemblables les reconstitutions bizarres de bronzes anciens faites par des érudits de l'époque K'ien Long. C'est à la fois

l'aboutissement logique de l'ornementation animalière de l'époque Tcheou — qui ne sut jamais adopter l'interprétation plastique à une décoration naturelle et harmonieuse de ses vases — et un témoignage de l'intérêt croissant des artistes pour les formes de la nature, intérêt qui ne pouvait guère se donner libre cours dans l'art des modelleurs de vases rituels en bronze. Le développement ultérieur de cette même tendance fera l'objet de notre étude sur les vases de l'époque Ts'in, où nous verrons des animaux réalistes tout simplement posés sur les vases, et d'ailleurs en général assez heureusement subordonnés à leur forme générale et à leur structure. Un vase comme celui-là peut être une création exceptionnelle — mais les exceptions ne servent-elles pas à éclairer les tendances principales ?

Les autres vases provenant de la même sépulture sont beaucoup plus simples : par leur forme et leur décor, ils s'écartent beaucoup moins des types traditionnels. Parmi eux nous remarquons un tripode *li*, une urne *lei*, à griffes de dragons stylisées de caractère nettement Tcheou ; à côté d'eux un tripode *ting* et une sorte de pot sphérique à couvercle, qui sont ornés de dragons entrelacés et de masques *t'ao t'ie* rappelant davantage les bronzes postérieurs à cette époque que les bronzes antérieurs. La situation intermédiaire des trouvailles de Sin-tcheng paraît donc incontestable ; à moins d'admettre que cette sépulture renfermait des vases d'époques très diverses, il faut reconnaître qu'à l'époque qui nous occupe, c'est-à-dire vers la fin de l'époque Tcheou, l'art décoratif du bronze était devenu assez éclectique. Sans doute les fabricants d'objets rituels copiaient-ils souvent les modèles traditionnels, mais lorsqu'ils voulurent créer quelque chose de leur propre invention, ils tombèrent dans l'arbitraire et dans la redondance ampoulée, sans parvenir à cacher leur manque d'inspiration nouvelle.

## BRONZES D'ORNEMENT DE L'ÉPOQUE TCHEOU

Outre les vases rituels, on a retiré des sépultures Tcheou un grand nombre de petits objets en bronze, armes, monnaies, appliques décoratives ; mais les fouilles ayant été faites sans aucune méthode, nous restons dans l'incertitude quant à leur destination. En fait d'armes on trouve surtout des pointes de flèche, des couteaux, des sabres, des poignards et hachettes-hallebardes appelées *ko*, qu'on fixait à de longs manches de bois. Ces *ko* munis non seulement d'une mèche, mais encore d'une sorte d'éperon ou de garde, sont parfois décorés à la base de têtes d'animaux en relief (planche 57). On ne saurait leur assigner une date exacte, car ils furent d'usage courant en Chine dès une époque

reculée ; ceux que nous reproduisons, à en juger par leurs ornements, doivent appartenir à la fin de l'époque Tcheou. L'évolution des divers types d'armes chinoises est une question trop spéciale pour que nous l'étudions ici : notons seulement qu'elle touche par certains côtés à l'histoire de l'ornement ; certaines haches rituelles sont, en effet, ornées de têtes humaines (planche 58).

Les appliques que le style nous permet d'attribuer à l'époque Tcheou comprennent une grande variété de petits objets dont nous ne citerons que quelques échantillons. La plupart semblent être des garnitures de carrosserie et de harnais ; mais on y rencontre aussi de ces têtes d'animaux qui faisaient peut-être partie des vases rituels, ainsi que des pièces plus grandes, qui garnissaient, croit-on, les cercueils ou le mobilier funéraire. Par contre il est à noter que les parures en bronze ne paraissent pas se trouver dans les sépultures Tcheou, et qu'on ne connaît pas un seul miroir de cette époque reculée.

Les têtes d'animaux — de *t'ao t'ie*, de tigres ou de béliers — sont ordinairement traitées en masques aplatis, creux par derrière. Les plus anciennes sont presque rectilignes : leur surface est plate, et les traits y sont simplement gravés (planche 59 F) ; plus tard elles sont modelées, souvent avec des yeux saillants, des oreilles, un nez (planche 60 A, B, C). Exécutées dans de plus grandes dimensions, ces têtes deviennent parfois des ornements très abstraits qui ne laissent pas de trahir leur origine par leurs longues oreilles pointues ou enroulées et leurs gros yeux saillants (planche 59 D). On remarque particulièrement de grandes têtes d'oiseaux composées simplement d'un bec, d'un œil, et d'une crête qui suffisent à donner l'impression de la hardiesse et de la fierté du coq (planche 60 B).

Les appliques assez grandes que l'on croit provenir des sarcophages affectent la forme soit de *t'ao t'ie* très stylisés — telle une pièce du Chicago Art Institute (planche 59 D) — soit d'animaux entiers comme les quatre magnifiques tigres (dont deux appartiennent à M. Oppenheim, de Londres, et deux à M. David Weill, de Paris). Ils sont figurés accroupis sur leur queue recourbée, et saisissant d'une patte antérieure leur crinière ou leur crête. Ils sont à peine modelés, le bronze n'est pas épais, néanmoins les contours pleins d'élasticité et de cohésion leur prêtent une singulière grandeur, et leur gueule ouverte, leur museau relevé inspirent le respect (planche 62).

Parmi les garnitures de char il faut citer surtout les bouts d'essieux qui souvent sont ornés, à la façon des haches-hallebardes (*ko*), de têtes de dragon, la gueule ouverte, les yeux saillants ; le corps de la bête s'enroule comme un ruban en spirales ou en grecques. Les têtes de clavette figurent des têtes d'animaux en ronde-bosse : tigres, hippopotames, béliers, etc. (planches 64, 65 A et C), mais on connaît aussi des clavettes terminées par des figures humaines

planche 66 A. B. C. d'un type primitif analogue à celui de l'individu saisi par la gueule du *t'ao t'ie* sur le fameux vase de la collection Sumitomo. Ces figures humaines forment en somme une catégorie homogène et tout à fait distincte : elles s'écartent beaucoup des types que l'on rencontre dans l'art chinois des siècles postérieurs.

Dans bien des cas on serait embarrassé de dire si un ornement de bronze était appliqué sur un char, sur un harnais, ou sur une cuirasse de peau. C'est le cas, entre autres, des objets élancés, en forme de dragon, munis de boucles par derrière, qui existent dans plusieurs collections : nous ignorons l'usage de ces autres pièces en forme de boucliers triangulaires, ornées de dragons, et qu'on trouve ordinairement en paires planche 61. On admettait traditionnellement qu'elles s'appliquaient sur le front du cheval : hypothèse infirmée par le fait qu'on les trouve non seulement deux par deux, mais encore en compagnie de pièces longues et plates d'une ornementation assortie, et qui ne peuvent guère avoir fait partie du harnais (planches 60 C, 61). On imaginerait plutôt qu'elles pussent provenir du char ou de quelque autre meuble funéraire : pour arriver à plus de précision, il nous faut attendre la découverte d'un ensemble intact.

Ce qui aurait mieux pu appartenir au harnais d'un cheval ou à l'équipement d'un soldat, ce sont les objets enroulés en forme de colimaçon, percés d'un trou central et munis d'une boucle sur le côté (planches 67, 68). La spirale se termine par une tête de quadrupède ou d'oiseau, ou encore elle ressemble à un colimaçon sans tête. Des objets analogues de forme carrée sont également munis d'un trou et d'une boucle. L'un et l'autre type se voient au musée de Toronto qui possède aussi des garnitures plus allongées à terminaison courbe ou enroulée, et qui pouvaient servir au même usage (planche 68 B). Rappelons enfin l'existence de mors de cheval tout à fait simples, terminés par de grands anneaux ; et de grelots ajourés sphériques, ou parfois en forme d'oiseau, avec une petite boule à l'intérieur, qui s'attachaient évidemment à l'encolure ou sur la croupe du cheval. Ces derniers objets appartiennent surtout à la catégorie dite de l'art scythe ; sans doute les Chinois en faisaient-ils usage tout comme leurs voisins nomades.

Tous ces ornements, qu'on peut rattacher plus ou moins directement au harnais et à l'équipement militaire, semblent faire leur apparition vers la fin de l'époque Tchou, et pour une grande part indépendamment des ornements qu'on rencontre sur les bronzes rituels : il est assez probable que les Chinois les empruntèrent aux tribus de cavaliers barbares avec lesquelles ils se trouvaient en contact de plus en plus étroit, car elles harassaient de temps en temps les régions frontières du nord-ouest. Ces guerriers endurants, que les histo-

riens chinois désignent par différents noms, Hiong-nou et Houen-yu entre autres, et qui appartenaient aux races mongoles, demeuraient fort au-dessous des Chinois au point de vue de la civilisation et de l'état politique; mais ils étaient mieux pourvus pour faire la guerre, notamment grâce à leur habitude de vivre à cheval.

Dans les premiers temps les Chinois ne possédaient point de cavalerie, mais seulement des chars et de l'infanterie, de sorte qu'ils eurent souvent de la peine à repousser les incursions des barbares. Pour remédier à cet état de choses, le roi Wou Leang des Tcheou décréta en 307 (selon Sseu-ma Ts'ien) la création d'une division de cavalerie, et l'adoption du costume des barbares, c'est-à-dire que les soldats remplaceraient désormais leurs longues robes et leurs grandes socques de drap par des pantalons et des chaussures de cuir (1). Cette transformation, adoptée sans doute par plusieurs des royaumes qui composaient la Chine de l'époque, eut sa répercussion dans le domaine de l'art; le cheval étant désormais utilisé comme monture et non plus seulement comme bête de trait, il fallut des harnachements plus soignés, et dans la mesure où on imita ceux des barbares, on adopta aussi leur ornementation.

Nous aurons l'occasion d'étudier cette influence à propos de l'art de l'époque Han; notons tout de suite qu'elle s'était fait sentir dès la fin de l'époque Tcheou, quoique d'une façon limitée. On ne la retrouve, que je sache, d'une façon nette que sur les petits bronzes provenant de harnais et d'équipements militaires. Les bronzes rituels n'en furent guère affectés. Ce n'est qu'à l'époque Han que cette ornementation surtout animalière se répandit largement au delà de sa région d'origine.

La grande majorité des ornements Tcheou, y compris les têtes d'animaux, représentent la continuation directe de l'art Yin, et avec une telle homogénéité qu'il n'est pas facile d'en établir la chronologie. Les Chinois pour leur part se contentent de désignations chronologiques encore plus générales; ils ont l'habitude d'attribuer leurs antiques bronzes rituels aux « trois dynasties » (*san tai*), à savoir Hia, Chang et Tcheou; ou encore à la dynastie Han. Un ouvrage du XIII<sup>e</sup> siècle, intitulé *Tong t'ien ts'ing lou* (2), énonce quelques généralités sur l'idéal artistique et la manière des « trois dynasties » que nous pouvons livrer ici aux déductions des lecteurs qui en admettront les prémisses: « La dynastie Hia estima la fidélité; la dynastie Chang estima la substantialité; la dynastie Tcheou estima l'ornementation. Ces qualités apparaissent dans leurs créations artistiques respectives. Sous la dynastie Chang les objets

(1) Cf. CHAYANES, *les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, tome V, p. 81.

(2) Cf. GILES, *Adversaria Sinica*, n° 9.



furent simples et sans ornements : sous la dynastie Tcheou, par contre, ils furent très richement et finement ciselés. C'est là une règle qu'on peut considérer comme générale. Les objets fabriqués sous la dynastie Hia constituent une classe à part. J'ai vu une lance de cette époque en bronze incrusté d'or ; les lignes avaient la finesse d'un cheveu : c'est la caractéristique de toutes les œuvres de cette époque. »

La haute origine de la technique de l'incrustation nous est confirmée par d'autres auteurs. On ne saurait dire si elle date des Hia ou des Chang ; en tous cas, il faut remarquer qu'elle ne se rencontre pas dans les œuvres caractéristiques de l'époque Tcheou ; elle semble s'arrêter à une période un peu plus ancienne, et elle renaît (dans un style d'ailleurs très différent) sur beaucoup de bronzes décoratifs de l'époque Han.

## LA TECHNIQUE ET LA MATIÈRE DES BRONZES TCHEOU

Au point de vue purement technique, on n'a pas encore étudié les bronzes chinois assez à fond pour que nous puissions avancer des précisions qui répondraient à la question dans son ensemble. Néanmoins il peut être intéressant de noter ici quelques observations qu'on peut vérifier sur un grand nombre de vases et que confirment par ailleurs d'anciens ouvrages chinois.

Il est évident que les Chinois, comme d'autres fondeurs de bronze, modifièrent plus ou moins leurs procédés selon la nature et le caractère de l'objet qu'ils devaient fabriquer. Pour les objets plats — c'est-à-dire la plupart des armes, les monnaies de bronze, les miroirs, etc. — ils employaient sans doute des moules en deux parties ; ces moules étaient probablement en pierre ou en terre cuite, et le décor y était gravé ou imprimé avec des poinçons.

Pour les vases rituels ou autres objets en ronde-bosse, ils durent avoir recours à des procédés plus compliqués et qui purent varier d'une époque à l'autre, tout en demeurant basés sur les principes déjà établis avant le début des Tcheou. D'une façon générale on pourrait les ramener à un procédé de « cire perdue » combiné avec l'usage des moules démontables, mais moins complexe que celui qu'on pratique de nos jours sous cette appellation. Par leur caractère général, par leur surface, les ornements de bronzes anciens semblent trahir un modèle en cire ; en même temps ces bronzes présentent des coutures plus ou moins accusées qui ne sont autres que les joints des diverses parties du moule. Le modèle en cire pouvait être lui-même le positif original ; ou encore, surtout aux époques plus basses, il a pu être confectionné selon le procédé qu'emploient de nos jours les fondeurs « à la cire perdue ». Il consiste

à prendre d'abord un moule en plusieurs morceaux sur le positif, qui peut être en glaise, en bois, en céramique, etc. On retire ce moule, on le remonte et on l'assujettit solidement. On verse dans cette sorte de coquille négative de la cire fondue, non sans tourner le moule en tous sens afin que la cire pénètre partout et revête l'intérieur d'une couche uniforme. Quand on a obtenu l'épaisseur voulue, et que la cire est durcie, on remplit de matière réfractaire pour faire une âme. On retire le moule, et on peut, si besoin est, retoucher le positif en cire. On le recouvre ensuite d'un autre moule, celui-ci en matière réfractaire, qu'on obtient en badigeonnant la cire d'une boue très liquide, et qu'on amène lentement à l'épaisseur et à la solidité voulues pour résister à de hautes températures.

Ce procédé est celui qui donne les meilleurs résultats, et il a bien pu être connu des Chinois lorsqu'ils furent devenus d'habiles fondeurs : mais les vases très anciens furent sans doute coulés dans des moules démontables, pris, comme nous l'avons dit, sur le positif original.

L'opération suivante est la plus délicate ; il faut expulser la cire par la chaleur, et introduire le métal fondu ; bien entendu ces opérations ne se font pas simultanément. L'habileté du fondeur consiste à remplir exactement de métal tous les espaces qui étaient occupés par la cire. Si la coulée est parfaitement réussie, l'objet n'a pas besoin de retouches, à part l'enlèvement du bronze resté dans les événements. A en juger par les pièces qui nous sont parvenues, les Chinois ont de très bonne heure possédé le savoir technique indispensable à l'obtention de résultats parfaits sans aucune retouche ultérieure.

Ces procédés sont partiellement décrits, en un style quelque peu fleuri, dans un ouvrage chinois du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle intitulé *Tong t'ien ts'ing lou* ; en voici un passage que nous empruntons à la traduction de Giles (*Adversaria Sinica*, vol. IX, p. 393) :

« Pour couler le bronze, les anciens commençaient toujours par faire un modèle en cire, sur lequel ils apposaient une inscription ou gravaient des ornements. Prenant ensuite un petit baquet un peu plus haut et plus large que le modèle, ils y plaçaient ce dernier ; au fond du baquet on laissait des interstices pour drainer la cire. Ensuite on délayait dans l'eau de la boue bien tamisée, à la consistance d'une légère bouillie de riz, et on en arrosait tous les jours le modèle, en faisant sécher chaque couche avant d'appliquer la suivante : cela jusqu'à ce que le baquet se trouvât rempli et le modèle entièrement recouvert. Cela fait, on ôtait les douves du baquet, et on appliquait vivement et d'une main ferme sur l'extérieur du revêtement de boue une couche d'argile fine mélangée d'une bonne quantité de sel et de fibre de papier, ainsi qu'une couche supplémentaire d'argile épaisse de deux pouces ; au milieu on ména-

geait un trou par où le bronze fondu pourrait pénétrer. Ce procédé ne réussit pas à coup sûr dès le premier essai, ce qui est pourtant l'idéal. »

D'après cette description, on voit que l'ancienne méthode de fonte consistait à faire un moule directement sur le modèle en cire. L'auteur ne parle pas de l'âme, et on ne saurait dire s'il sous-entend qu'elle est déjà faite à l'intérieur du modèle en cire, ou qu'on la confectionne en même temps que le moule extérieur. Sa description s'avère de plus incomplète en passant sous silence l'évacuation de la cire. Comme il l'appelle explicitement « le procédé des anciens », on peut croire qu'il le jugeait désuet et que de son temps déjà on employait une technique un peu plus perfectionnée, analogue à celle que nous avons tenté de décrire. Notons en outre qu'il fait une mention particulière des inscriptions qu'on apposait sur les modèles en cire, souvent sans doute à l'aide d'une sorte de sceau; en tous cas elles étaient imprimées ou gravées dans le modèle de cire, de façon à venir également en creux sur l'objet terminé.

Les inscriptions gravées dont les bords semblent plus ou moins secs sont en général ajoutées à une époque postérieure, souvent dans le but de prêter à l'objet un intérêt historique et par conséquent une valeur marchande plus considérable; on sait que les Chinois ont toujours collectionné ces bronzes antiques plutôt à titre de pièces historiques que d'objets d'art.

Le décor se faisait principalement par modelage, incision, gravure, et impression sur le modèle en cire; mais il est manifeste que beaucoup de bronzes ont été, après la fonte, retouchés au ciseau: sans quoi leur finesse et leur précision ne se comprendraient pas. Plus tard, sous la dynastie Han, on coula séparément des garnitures décoratives, des anses, des pieds, etc., qu'on soudait au vase. Un vase dont le fond a été coulé à part et soudé doit, de l'avis des experts chinois, être daté d'une époque postérieure à la dynastie Tcheou.

Quant à l'alliage employé, nous manquons de renseignements précis. Il variait évidemment selon la destination de l'objet, ainsi que d'une époque à l'autre; les analyses faites jusqu'à présent ne portent sans doute que sur des cas particuliers et n'autorisent aucune conclusion générale. Mais un appendice du *Tcheou-li*, intitulé *K'ao kong ki*, nous donne quelques renseignements qui ne sont pas sans intérêt:

« Le cuivre s'emploie en six proportions différentes. Si on y ajoute de l'étain pour un sixième, l'alliage conviendra aux cloches et aux plats; pour un cinquième, aux hallebardes; pour un tiers, aux couteaux et pointes de flèches; si on ajoute l'étain dans la proportion de la moitié du cuivre, l'alliage sera bon pour faire des miroirs (1). »

(1) Cf. W. PERCEVAL YETTS, *Chinese Bronzes*, Londres, 1893, pp. 6 et 23.

Bien entendu, la composition de l'alliage affecte la patine, c'est-à-dire l'effet de la surface que revêtent peu à peu les objets enfouis ; mais cette patine dépend pour une part au moins aussi importante de la nature de la terre avec laquelle l'objet s'est trouvé en contact. La véritable patine du bronze résulte de réactions chimiques très lentes. Comme elle a de tous temps passionné les collectionneurs et constitué dans une certaine mesure un critérium de la valeur des bronzes antiques, il n'est pas étonnant qu'on l'ait souvent truquée. Des bronzes d'époque relativement basse ont été artificiellement pourvus d'une patine qui leur prête une beauté plus vénérable et plus somptueuse. Dans certains cas la patine fausse se laisse assez facilement reconnaître : elle est superposée à la surface comme une écaille, facile à enlever par éclats, à coups de marteau ou de grattoir ; mais parfois elle fait partie intégrante du métal ; ni l'ébullition, ni le grattage ne la font disparaître ; c'est le cas notamment lorsqu'elle est obtenue par des procédés naturels, c'est-à-dire par l'enfouissement de l'objet dans une terre spécialement préparée (on affirme que les Chinois ont pratiqué ce procédé comme un véritable placement, la valeur des bronzes s'en trouvant accrue pour leurs descendants). On voit que les collectionneurs occidentaux auraient tort de regarder la patine comme un critérium de l'ancienneté et de la valeur artistique de ces objets. On connaît des bronzes authentiquement anciens dont la surface est partout également foncée, sans aucun effet d'oxydation colorée ou de corrosion, par exemple ceux qui, faisant partie d'un patrimoine familial, ont été conservés à l'air libre ; inversement il existe des bronzes relativement modernes dotés d'une patine extrêmement belle et qui montre tous les signes de l'ancienneté et de l'authenticité. Le *Tong t'ien k'ing lou* nous donne quelques échappées sur le sentiment des Chinois à l'égard de la patine et sur sa production artificielle :

« Les bronzes qui sont restés enterrés pendant plusieurs siècles acquièrent une couleur bleue pure comme celle du martin-pêcheur. Pendant les douze heures de la matinée, la nuance en est un peu éteinte ; sous les influences de l'après-midi, le bleu de martin-pêcheur devient si luisant qu'il en paraît humide. Ça et là le métal est rongé par la terre, qui y fait des trous ou des traces pareilles à celle d'un limaçon. Un objet qui semble avoir été incisé ou foré est un objet truqué.

« Les bronzes qui sont restés dans l'eau pendant très longtemps acquièrent une couleur d'un vert pur, avec l'éclat du jade. Une immersion moins longue produit la couleur verte, mais non l'éclat particulier. Quant aux trous, etc., ils appellent les mêmes observations que ci-dessus.

« On fait de faux bronzes antiques en mélangeant du vif-argent avec de l'étain : c'est l'amalgame qui sert aujourd'hui à enduire les miroirs ; on l'étend

uniformément sur un bronze moderne. Ensuite on y étale au pinceau du vinaigre fort, mélangé avec du granit en poudre fine, et on laisse reposer l'objet jusqu'à ce qu'il prenne la couleur de la cire ou du thé : alors on le plonge vivement dans de l'eau fraîchement puisée, où il reste immergé jusqu'à ce que la couleur de cire ou de thé ne change plus. Puis on le fait reposer jusqu'à ce qu'il prenne la couleur du vernis (brun foncé) : on le plonge alors vivement dans de l'eau fraîchement puisée et on l'y fait baigner jusqu'à ce que la couleur de vernis soit fixée. Une nouvelle immersion moins longue amènera les changements de couleur voulus. Si on ne le met pas dans l'eau, le bronze prendra une belle couleur bleu de martin-pêcheur. Dans un cas comme dans l'autre, il faut frotter l'objet avec un drap neuf pour le faire briller. L'odeur du bronze est entièrement absorbée par le vif-argent, et ne peut plus se remarquer. Par contre, le timbre des vieux bronzes est sonore et clair, tandis que les bronzes modernes donnent un son lourd et étouffé auquel un connaisseur ne se trompe jamais.

« Les bronzes antiques qui sont restés longtemps enfouis absorbent une certaine qualité de terre, de sorte que si on y fait pousser des plantes, les fleurs y prendront une fraîcheur et un éclat exceptionnels ; elles s'épanouiront tôt et se faneront tard, elles donneront même des fruits sans être dépotées. On dit que la rouille produite par l'eau donne les mêmes effets. La poterie qui est restée longtemps enfouie a la réputation de posséder les mêmes propriétés. »

Il faut reconnaître qu'il est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, d'indiquer les caractères matériels précis qui pourraient servir de base pour dater les bronzes chinois. L'alliage comme la patine peuvent varier considérablement au sein d'une même époque : quant aux inscriptions, à ne prendre que celles dont l'authenticité est établie d'une façon indiscutable, elles donnent une indication approximative ; mais il est à remarquer que jusqu'à présent on n'a pas trouvé une seule inscription d'époque Tcheou ou antérieure qui nous fournisse une date absolument certaine. Les premiers bronzes qui portent des *nien hao* (dates de règne) précis remontent seulement aux Han occidentaux.

## LES JADES

Le caractère du style Tcheou peut s'étudier non seulement dans les vases rituels et les bronzes décoratifs, mais aussi dans un grand nombre de jades ou minéraux analogues sculptés qui, dans bien des cas, proviennent des mêmes

sépultures que les bronzes. Mais il convient de noter que les jades dits Tcheou sont loin de remonter tous à cette époque reculée ; on peut même dire que les imitations sont plus nombreuses que les pièces originales ; toutes les époques en ont fabriqué, et souvent dans les mêmes matières qui avaient servi aux temps les plus anciens. Et si l'on tient compte du fait que la forme des principaux objets rituels est restée immuable à travers les siècles, on voit qu'il est difficile de déterminer si un jade *pi* ou *ts'ong* a été exécuté sous les Tcheou, ou un peu avant cette période, ou un peu après (1).

La question ne peut se trancher que d'après des critères tactiles non moins importants que la forme et le style de l'objet. Si l'objet est orné, il y a meilleur espoir d'obtenir une solution ; non pas en raison du thème ornemental, qui peut s'imiter, mais en raison de la technique, du métier qui a façonné la pierre. Ce qui importe le plus à l'expert, c'est ce qui est le plus difficile à imiter : le caractère nerveux, ferme, rythmique des lignes.

On voit donc que l'expressivité artistique du jade ne saurait être rendue par des reproductions ni par des descriptions. Elle dépend d'une association si intime de la technique et de la matière (jadéite ou néphrite) qu'il est indispensable de tenir l'objet dans la main, de suivre les incisions du bout des doigts, pour commencer à saisir la distinction et la sévère beauté de ces anciens jades. Ils demandent à être appréciés par le toucher non moins que par la vue.

De tous temps le jade a joué un rôle important en Chine, non seulement comme parure plus ou moins artistique, mais encore en guise d'amulettes pour les vivants comme pour les morts. On attribuait à cette matière des vertus purifiantes et protectrices pour le corps et pour l'âme ; mais ces vertus dépendaient de la qualité et du travail du jade. Selon les anciens rites, l'empereur portait du jade blanc, les princes du premier et du deuxième rang du jade vert, les plus hauts préfets du jade bleu, etc. Le sens symbolique des divers objets était souligné par leur forme et leur décor : principe qui s'appliquait non seulement aux jades rituels mais aussi aux parures de jade. On

(1) L'ouvrage de B. LAUFER, *Jade, a Study in Chinese Archaeology and Religion*, Chicago, 1912, demeure la meilleure introduction à l'étude des jades chinois parue jusqu'à ce jour. On y trouve une bibliographie complète des ouvrages chinois antérieurs traitant le sujet. Parmi eux nous nommerons seulement le *Kou yu t'ou k'ao*, par l'homme d'Etat chinois WOU TA-TCH'ENG (1889) qui a servi de base principale à l'étude de Laufer. En ces dernières années on a publié quantité de documents nouveaux qui sont de nature à modifier sur bien des points les théories de ces auteurs. Un livre récent, *Early Chinese Jades*, par UNA POPE-HENNESSY, Londres, 1923, contient de belles reproductions, mais le texte est d'une critique fort courte. L'ouvrage de P. PELLLOT, *Jades archaïques de Chine appartenant à M. C. T. Loo* (Paris, 1925) est d'un tout autre ordre, mais il ne traite que d'une collection de jades pour la plupart antérieurs à l'époque Han. Tout récemment, B. Laufer a fait paraître un petit catalogue de la collection de jades A. W. Bahr (Chicago, 1927), où il annonce la préparation d'une réédition entièrement revue de son ouvrage cité plus haut.

peut dire que la plupart des bijoux de jade constituent une sorte d'écriture figurée : ils expriment une association d'idée, un désir, une qualité caractéristique, tout cela en relation avec leur usage et leur possesseur, du moins à l'origine. Ils ont été intellectualisés et individualisés plus que tout autre objet de parure : aussi pourrait-on dire que rien ne caractérise mieux l'imagination artistique chinoise. A propos des anciens bijoux de jade, un auteur de la dynastie Han-postérieure, Pan Kou (mort en 92 de notre ère), nous a laissé quelques remarques intéressantes : « Les bijoux de ceinture symbolisaient les diverses occupations de l'humanité : les laboureurs portaient des bijoux en forme de soc ou de manche de charrue ; les charpentiers, en forme de cognée ou de hache ; les femmes mariées portaient dans la ceinture des épingles et des aiguilles, pour montrer qu'elles étaient épouses, et aussi des pendentifs de jade attachés à leur écharpe (1). »

Mais la plupart des jades très anciens ne paraissent pas avoir été des objets de parure personnelle, mais bien des accessoires des grandes cérémonies du culte offert aux forces qui animent la nature. Dans le *Tcheou-li* (où l'on peut voir la reconstitution littéraire, faite sous les Han, des rites d'autrefois), nous trouvons cités plusieurs objets de ce genre, mais on n'a pas pu établir une concordance précise entre les descriptions et les objets qu'on a retirés de la terre. Ainsi nous demeurons tout à fait dans le vague quant à la destination réelle de ces objets et à leur signification, ce qui ne nous empêche pas de les admirer à titre d'œuvres d'art. D'une façon générale on peut dire que les plus anciens jades rituels se distinguent par une grande simplicité, par l'absence d'ornements et par une forme plus ou moins géométrique, une forme élémentaire et génératrice.

C'est le cas, par exemple, des grands anneaux plats appelés *pi*, qui à l'origine étaient l'emblème du soleil, ou du ciel, et par conséquent aussi de l'empereur. Ils sont de dimensions et de nuance très variables ; notons toutefois que le diamètre de l'ouverture circulaire ne doit jamais dépasser la moitié de la largeur de l'anneau. Les anneaux de jade dont l'ouverture et le disque ont des proportions autres sont désignés par d'autres noms (*yuan*, *hou*) et possèdent un autre sens symbolique (planches 69 et 70 B). Ces objets s'employaient sans doute dans les grands sacrifices offerts au Ciel, mais l'empereur faisait aussi cadeau de *pi* à certains princes et personnages de haut rang, qui acquerraient ainsi le droit de les porter dans les cérémonies. Lorsqu'on les déposait dans une sépulture, on les plaçait, semble-t-il, soit sur la poitrine du mort, soit sous son dos : telle est du moins la situation où on a retrouvé un *pi* dans

(1) LAUFER, *op. cit.*, p. 497.

une sépulture coréenne du III<sup>e</sup> siècle. Plus tard on emploie la forme des *pi* dans des objets de jade purement décoratifs : mais ils sont alors couverts d'ornements en relief ou gravés.

Le *ts'ong* est un autre symbole cosmique de première importance, employé dans certains sacrifices ; c'est l'emblème de la terre et de l'impératrice (planche 71). C'est un tube creux, cylindrique à l'intérieur, mais carré à l'extérieur, de façon à figurer les quatre coins de la terre : sa hauteur et ses proportions sont susceptibles de varier beaucoup : il y a des *ts'ong* hauts d'un demi-mètre, et d'autres qui ne dépassent guère cinq centimètres. La couleur rituelle de ce symbole de la terre est, bien entendu, le jaune, et tels étaient les *ts'ong* placés sur les autels, quand on sacrifiait aux esprits de la terre ; mais on trouve des *ts'ong* de nuances variées qui étaient des cadeaux de l'impératrice ou des objets d'un emploi moins solennel.

Nous lisons dans le *Tcheou-li* : « Par le *pi* rond de couleur bleu-verdâtre l'empereur adore le ciel ; par le *ts'ong* carré de nuance jaune il adore la terre ; par le *kouei* long [et plat] de nuance verdâtre il adore la région de l'est ; par le *tchang* rouge celle du sud, par le tigre blanc *hou* il adore la région de l'ouest, par le demi-*pi* [appelé *houang*] celle du nord. » Ce passage est assez intéressant parce qu'on y retrouve quelques coutumes rituelles attribuées à l'époque Tcheou ; mais il est permis de douter que ces divers objets fussent bien employés de cette façon. Dans la suite des temps, ils gardèrent en partie leur sens symbolique tout en prenant un caractère plus décoratif.

Outre le *pi* et le *ts'ong*, il existait, d'après le *Tcheou-li*, des jades rituels appelé *kouei* ; ce nom a servi à désigner plusieurs objets assez différents par leur forme et leur usage. A l'origine il se peut que le *kouei*, comme l'expliquent Wou Ta-tch'eng et Laufer, fût un objet « en forme de marteau » symbolisant le pouvoir souverain, mais ceux qui nous sont parvenus sont plutôt en forme de ciseau : ce sont des plaques rectangulaires terminées par une pointe ou un tranchant droit ou incurvé. Nous n'aurions pas la place de résumer ici tout ce qu'on a écrit sur les diverses sortes de *kouei*, le *tchen kouei*, le *guan kouei*, le *ts'ing kouei*, etc. (1). Les deux premières, selon le *Tcheou-li*, étaient les principales variétés de *kouei* : « L'empereur, portant le *ta kouei* (la tablette majeure) à la ceinture, et le *tchen kouei* (la tablette de puissance) dans les mains, offrait les matins de printemps des sacrifices au Soleil. »

L'empereur accordait des *kouei* de diverses espèces aux princes féodaux en guise d'enseigne de leur rang. D'autres objets qui ressemblent par leur forme générale au *kouei* servaient peut-être d'emblèmes rituels ou d'usten-

(1) Cf. LAUFER, *op. cit.*, pp. 80-99 ; PELLLOT, *op. cit.*, pp. 15-23.



siles dans les sacrifices. Ils sont munis d'un petit manche percé d'un trou, manche que des rangées de dents ou de stries distinguent de la lame (planche 72 A). Ce manche est trop court et trop anguleux pour être bien empoigné, et il est vraisemblable qu'il était destiné à s'insérer dans une hampe de bois. Il est fort probable, comme le suggère M. Pelliot (*op. cit.*, pp. 21-23), que ce ne sont pas de vrais *kouei*, mais des imitations d'une arme ancienne de la Chine, dite *ko*, qui est essentiellement une hache ou un poignard fixé perpendiculairement sur une longue hampe : une hache-hallebarde. Fabriquées en jade, il va sans dire que ce ne sont plus de vraies armes, mais de simples emblèmes rituels. Le bord en est souvent concave ; d'autres ont la forme de couteaux ou de poignards pointus, tantôt droits et tantôt courbes comme des faucilles (planche 72 A). Ce qui les distingue toujours, c'est le petit manche anguleux, percé de trous, qui ne pouvait sans doute servir qu'à assujettir la lame sur le bois. Le plus grand spécimen que l'on connaisse, et qui faisait partie de la collection Touan Fang, n'avait pas moins de 0 m. 93 : d'autres, bien plus petits, n'ont pas plus de quatre ou cinq centimètres. La lame mince, à deux tranchants, est souvent exécutée avec une habileté étonnante, par larges plans que séparent des arêtes obtuses mais très nettes. Elles offrent au toucher un charme que d'autres matières atteignent rarement.

C'est une forme plus simple de couteaux rituels que nous trouvons dans les longues lames à un seul tranchant, dont le dos assez large est percé de trous au nombre de trois ou davantage (planche 72 C). On a parfois cru y reconnaître les *ta kouei*, mais d'après leur forme et la disposition des trous, il est vraisemblable qu'on les attachait à une hampe qui se prolongeait dans la même direction et non pas à angle droit ; elles seraient donc imitées de quelque autre type de hallebarde ancienne ; ajoutons qu'il existe des couteaux entièrement en jade, lame et manche.

Le *houang* ou demi-*pi*, se rencontre également en plusieurs grandeurs et plusieurs nuances, mais jamais à l'échelle des plus grands *pi*. Peut-être servait-il aussi dans les sacrifices ; en tous cas, ces objets devinrent plus tard des pendentifs, avec une signification symbolique nouvelle ; nous aurons l'occasion d'y revenir en étudiant les parures de jade de l'époque Han. Le tigre, *hou*, existe aussi en jade (planche 73), mais quand il est exécuté dans une forme réaliste et qu'il est reconnaissable (tel le magnifique tigre blanc de la collection du docteur Gieseler) il appartient plutôt à l'époque Han qu'à l'époque Tcheou.

Parmi les jades qui servaient peut-être dans les cérémonies, citons encore de grands dragons incurvés, tantôt plats avec des ornements gravés ou à peine en relief, tantôt en ronde-bosse comme le dragon imposant de la collec-

tion du docteur Gieseler (planche 70 A). Ce dragon, d'aspect pour ainsi dire monumental, paraît bien être un objet rituel, et le docteur Gieseler a peut-être raison de supposer qu'il servait aux cérémonies célébrées pour obtenir la pluie. Les dragons d'époque postérieure sont évidemment décoratifs pour la plupart ; mais étant donnée l'association intime de ces êtres symboliques avec les nuages et les eaux, il est bien possible que les premières images qu'on en ait faites eussent un but rituel, et que ces grands dragons de jade incurvés appartenissent aux cérémonies propitiatoires de la pluie et des récoltes. Le dragon était d'ailleurs de bon augure à d'autres égards encore, et c'est pour quoi il fut en grande vogue pour orner des jades de toute espèce.

Outre les objets proprement rituels, on a, en ces dernières années, retiré des sépultures Tcheou, et peut-être aussi de celle de Sin-tcheng (Ho-nan) dont nous avons parlé, divers petits objets de jade clair, plats pour la plupart, sculptés en forme d'oiseaux, de poissons, et de toutes sortes d'animaux, sans parler des créatures fantaisistes comme le *t'ao l'ie*, le *k'ouei-long*, le *k'ouei-fong*, etc. (planche 74). La plupart de ces objets sont percés de trous, ce qui semble indiquer qu'on les attachait à un cordon en guise de parure, ou qu'on les cousait aux vêtements, mais on ignore s'ils n'étaient que des objets de parure. Il est probable qu'ils possédaient un sens symbolique (tout comme les ornements des vases de bronze) ; les renseignements sur ce sujet nous font jusqu'à présent défaut (1). Ce ne sont pas les bêtes fabuleuses et les têtes de *t'ao l'ie* qui nous attirent le plus dans ces jades, mais bien les bêtes vraies : cerfs, pourceaux, chiens, lièvres, canards, etc., qui souvent sont singulièrement doués de vie et de caractère, malgré que ce ne soient que des silhouettes plates sur lesquelles sont gravées quelques lignes (planche 75). Les figurines animalières en relief sont relativement rares ; on en trouve cependant, ainsi que de petites figurines humaines ; c'est la confirmation de ce que nous avons dit à propos des bronzes, que l'artiste de l'époque Tcheou sentait fort bien le caractère et le mouvement de l'animal, quoique des raisons de style le lui fissent représenter de préférence sous des formes abstraites et conventionnelles. Pour lui, bien plus que pour les maîtres réalistes des siècles postérieurs, l'art était un mode de représentation symbolique, qui en raison même de ses abstractions conscientes et conséquentes était susceptible d'exprimer des idées cosmo-philosophiques ou mythologiques d'une portée bien plus générale que celles qui devaient inspirer l'art religieux des époques ultérieures. Comme la religion elle-même, cet art demeurait lié à certaines coutumes et traditions rituelles ; de même que les rites avaient pour objet de mettre les actions humaines en harmonie avec

(1) Cf. PELLLOT, *op. cit.*, pp. 28-33 ; planches 23-41.

celles de la nature, de même l'art de cette époque saisissait l'essentiel des phénomènes et cherchait à suggérer une image, un reflet des grandes forces créatrices. du rythme éternel du mouvement et du repos qui est à la base de toute vie.

## IV

### ÉPOQUE TCH'OU ET TS'IN

Il ne faut pas se représenter l'époque Tcheou comme une période bien définie, une unité parfaite au point de vue de l'histoire politique ou de l'histoire de l'art ; loin s'en faut ; les limites en sont particulièrement floues pour cette raison, entre autres, que les rois, qui ne régnaient plus que nominalement vers la fin de cette époque, sont des fantômes : dès le <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, ils avaient perdu leur influence politique, bien qu'ils pussent maintenir la façade de leur ancienne position sous la protection d'un puissant vassal, l'État de Ts'in, qui était florissant ; quant à leur autorité, elle ne s'étendait pas plus loin que leur capitale et ses environs immédiats. Au milieu du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, le roi K'ao partagea avec ses frères ce territoire, si restreint qu'il fût, et une centaine d'années plus tard, il semble que le roi légitime n'eût plus aucun domaine : situation analogue à celle de l'empereur mandchou dans la cité interdite après la récente fondation de la république chinoise. S'il pouvait continuer à exister, c'est qu'il avait le privilège de célébrer certains sacrifices majeurs — privilège que les petits princes voisins ne lui disputaient pas ; les véritables puissances du royaume avaient bien d'autres préoccupations que les inoffensives cérémonies célébrées par ce roi de parade et de liturgie.

Ses puissants vassaux régnaient en réalité sur des États indépendants, situés à la périphérie de la région qui constituait autrefois le royaume des Tcheou, et qui était maintenant partagée entre de petits féodaux toujours en rivalité. De ces États-frontières, les plus puissants vers la fin du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle étaient : au nord-est, celui de Ts'i (Chan-tong, avec quelques parties du Kiang-sou et du Ho-nan) ; au sud, celui de Tch'ou (Ngan-houei, Hou-peï et une partie du Ho-nan) ; à l'ouest, celui de Ts'in (Chen-si, avec quelques parties

du Chan-si et du Ho-nan). Les autres principautés de l'époque sont relativement moins importantes et moins stables : c'est entre les trois États que nous venons de nommer que la lutte pour la suprématie devait se poursuivre.

Cette désintégration politique, qui extirpait violemment l'ancienne organisation féodale, eut sa contre-partie dans le monde spirituel, qui reçoit vers la même époque des révélations nouvelles. On sait que les grands philosophes Confucius et Mo-tseu, sous prétexte de traditionnalisme, et croyant faire revivre la haute moralité antique, transformèrent de fond en comble la pensée et les institutions contemporaines. De nouvelles idées se font jour en religion, en législation, en administration ; les conceptions d'autrefois s'évanouissent, et sur les restes de l'ancienne Chine surgissent des principes nouveaux qui seront les critères spirituels des siècles suivants (1).

Il est incontestable que l'activité artistique fut influencée par ces courants de pensée nouveaux et par ce bouleversement général ; mais les effets se firent sentir beaucoup moins promptement dans l'art que dans la politique, la religion et l'état social. Un style nouveau semble prendre forme à la fin du III<sup>e</sup>, ou au commencement du II<sup>e</sup> siècle : quelles en sont les toutes premières manifestations, quelles furent son expansion et sa durée, nous l'ignorons tant que les matériaux seront fragmentaires et insuffisamment classés ; ce qui nous manque par-dessus tout, ce sont les pièces datées qui pourraient servir de point de départ à une classification chronologique. Nos renseignements sur le site et les détails des fouilles sont si incomplets que nous en sommes réduits à quelques inductions générales et hypothétiques sur l'activité artistique des diverses régions de la Chine à cette époque. Autant qu'on en puisse juger, ce fut une période importante surtout pour l'évolution du bronze, dont le décor s'affranchit du symbolisme abstrait en faveur au temps des Tcheou, et adopte des motifs moins éloignés de la nature, moins sévèrement stylisés qu'il n'était de règle auparavant.

Si nous tenons compte de la décomposition du pays en un grand nombre d'États indépendants dont certains survécurent plusieurs siècles, et aussi des profondes différences de race et de civilisation qui les séparaient, nous ne pouvons imaginer que leur activité artistique ne se ressentît pas de ces contrastes politiques et ethniques. Des traditions, des besoins, des habitudes de vie d'une grande diversité avaient cours dans ces royaumes étendus et fort séparés les uns des autres.

L'État de Tch'ou avait ses communications vers le sud ; il avait englobé les barbares appelés *Man* ; son domaine était celui où devait fleurir plus tard

1) Cf. H. MASPERO, *op. cit.*, p. 372.

l'école poétique-panthéiste. Sa capitale occidentale, Ying (actuellement King-tcheou-fou dans le Hou-peï) était sur le Yang-tseu kiang ; sa capitale orientale, Chou-tcheou, était sur la rivière Houai.

L'État de T'si, au moment de son apogée, dominait une grande partie du cours inférieur du Fleuve Jaune, le massif du T'ai-chan et ses alentours ; ce pays avait été de tout temps un foyer important d'agitation politique et philosophique, quoique Confucius se fût fixé dans l'État de Lou, contigu à sa frontière méridionale. La capitale de T'si, Lin-tseu, était située dans le voisinage de l'actuelle Tsing-tcheou fou (Chan-tong).

L'État de Ts'in avait sa capitale à Hien-yang sur la Wei (non loin de Si-ngan fou) ; ses territoires étaient ceux où les rois Tcheou avaient autrefois résidé, et qu'ils avaient cédés en se transportant dans la capitale orientale, Lo-yi dans le Ho-nan. A partir de cette époque (début du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) il appartint aux ducs de Ts'in de défendre le pays contre les tribus barbares qui le harcelaient toujours (Houen-yu, Hien-yun, etc.), et cette fonction les força naturellement à développer l'organisation de leurs armées et à faire continuellement campagne. Au point de vue de la culture, le rôle de l'État de Ts'in fut sans doute moins important au début que celui de ses rivaux du sud et de l'est, mais son organisation politique et administrative fut remarquable, surtout après les importantes réformes du IV<sup>e</sup> siècle. Grâce à sa pratique constante de la guerre, cet État finit par être un des plus sérieux concurrents dans la lutte pour la suprématie. Au point de vue de l'histoire de l'art, sa situation de défenseur des frontières en face de l'Asie centrale le rend particulièrement intéressant : ses contacts fréquents avec les tribus turco-mongoles lui apportèrent sans doute aussi des influences artistiques d'origine plus occidentale.

Quand le souverain de Ts'in, qui dès le milieu du III<sup>e</sup> siècle s'intitulait roi, eut fini par vaincre tous ses rivaux et subjugué l'ensemble du pays, il prit le titre de Che-houang-ti, premier monarque tout-puissant (221 avant J.-C.). Cette date marque le début d'une des plus grandes époques dans l'histoire politique de la Chine. Ce constructeur d'État très volontaire fit même tout son possible pour recommencer l'histoire de la Chine sur de nouvelles bases, en faisant table rase du passé, dont il aurait voulu supprimer la moindre trace. A cet effet, il fit brûler tous les livres à l'exception des traités de médecine, d'agriculture et de magie (ce n'était pas incompatible avec ses idées taoïstes) ; il mit à la fonte un grand nombre de vases rituels avec inscriptions. De ces bronzes, ainsi que des armes qu'on recueillit dans les provinces (sans doute avec l'intention de désarmer la population) il fit faire douze colosses ainsi que des cloches de bronze ; pour défendre le royaume contre ses belliqueux voi-

sins il commença la construction de la Grande Muraille (à laquelle nous reviendrons en traitant de l'architecture chinoise). L'époque qui emprunte son nom à la dynastie Ts'in serait fort courte si on la limite à la durée de sa puissance politique, car celle-ci prend fin en 207 avant J.-C., le fils de Che-houang-ti étant un incapable. Dans l'ordre artistique, par contre, elle pourrait s'étendre plus loin dans le passé; le style décoratif en vogue sous le grand empereur avait, en effet, des origines déjà anciennes, et qu'il faut chercher sans doute en d'autres régions que celles qui étaient soumises aux rois Ts'in.

\*  
\* \*

Les matériaux artistiques de cette époque intermédiaire qu'on peut nommer provisoirement d'après les royaumes de Tch'ou et de Ts'in, se composent surtout de petits bronzes décoratifs, de miroirs, de crochets de ceinture, d'appliques d'équipements, d'armes et de harnais, de fragments de vases, etc. La plupart proviennent du voisinage de la capitale orientale de l'État de Tch'ou, Chou-tcheou (Ngan-houei), mais non pas tous : on en a découvert un bon nombre en d'autres parties de la Chine centrale ou septentrionale, ce qui démontre que le style de l'époque, loin d'être confiné à un seul royaume, s'étendait dans une grande partie de la Chine. La plus importante trouvaille de vases rituels est due à un glissement de terrain près du village de Li-yu, au pied du Houang-chan (Chan-si septentrional); ceux-là constituent pour ainsi dire un noyau autour duquel nous pouvons grouper quelques vases et ustensiles d'ornementation analogue : ce sont des exemples de ce qu'on est aujourd'hui convenu d'appeler le style Ts'in, lequel semble s'être répandu au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et demeurait encore en vogue sous les Han antérieurs.

Il semble donc qu'on puisse établir au moins deux groupes homogènes de bronzes décorés : l'un méridional, ayant son foyer dans l'État de Tch'ou, l'autre septentrional qui représenterait l'art Ts'in. Les deux sont d'ailleurs fort apparentés : beaucoup de thèmes décoratifs leur sont communs, et bien souvent il n'est pas facile de dire si une agrafe de ceinture, par exemple, provient de la vallée de la Houai ou d'un pays plus au nord. Mais, comme nous l'avons dit, nous possédons des renseignements sûrs en ce qui concerne les découvertes de la Houai, c'est-à-dire de la région qui s'étend entre Chou-tcheou et Kou-che-hien (Ngan-houei), et de plus, nous avons de bonnes raisons de croire qu'elles datent du III<sup>e</sup> siècle. Ce n'est que vers la fin de ce même siècle que cette principauté atteignit son apogée. Le roi de Tch'ou transféra sa résidence à Chou-tcheou en 248 avant J.-C., sa capitale occidentale Ying

(l'actuelle King-tcheou-fou) étant tombée aux mains de l'ennemi : mais une vingtaine d'années plus tard la capitale orientale était prise à son tour, et les armées de Ts'in victorieuses brisaient définitivement la résistance de l'État de Tch'ou. A la suite de ces événements, cette ville perdit, peut-on croire, l'importance qu'elle avait eue comme centre politique et artistique, mais non pour longtemps, puisque dès 197 avant J.-C., elle devenait de nouveau capitale d'un duché moins étendu : le premier empereur Han avait, en effet, nommé un de ses vassaux prince de Houai-nan, fief qui subsista une centaine d'années. Il est naturel d'admettre que les trouvailles faites dans cette région datent de ces deux époques de splendeur, et que les plus anciennes remontent par conséquent au temps de la dynastie Tch'ou.

Ce qui provient de la vallée de la Houai fut en grande partie recueilli sur place par un ingénieur suédois, M. Orvar Karlbeck, qui passa plusieurs années à Peng-pou (Ngan-houei) : il céda ces objets à des collections suédoises : à celle de la comtesse Hallwyl, aux collections Est-Asiatiques, et à la collection de l'auteur ; cependant quelques pièces d'importance secondaire sont dispersées à l'étranger, à la Freer Gallery de Washington et au musée Hopp de Budapest notamment. Karlbeck a étudié quelques-uns de ces objets dans un ou deux articles, et tenté de les classer d'après leur décor (1).

Ce sont surtout, nous l'avons dit, des objets de petite dimension : armes, miroirs, agrafes de ceinture, garnitures de harnais, de char, etc. Les vases qu'on pourrait rattacher au même groupe sont relativement rares et peu intéressants au point de vue de l'ornement ; mais ils se distinguent par beaucoup d'élégance et de simplicité, et avec l'appoint de leur patine vert pâle, ce sont parfois d'exquis objets d'art. C'est le cas particulièrement d'un petit trépied de la collection Hallwyl et d'une boîte ronde de la collection Est-Asiatique (planche 77 C), dont les seuls ornements sont des bandes cannelées, mais dont la matière est comparable au jade poli. Parmi les objets de plus grande taille, les *ting*, dont il y a trois spécimens à Stockholm, sont en partie moins bien conservés, mais la matière en est aussi très belle et les proportions remarquables (planche 76). Pour tout ornement, trois petits oiseaux sont posés sur le couvercle, et des masques *t'ao t'ie* relient à la panse ronde les pieds gracieusement incurvés.

Ce qui caractérise tous les bronzes de ce groupe, tant les vases que les appliques, c'est la minceur du métal, qui est très cassant. L'alliage en est évidemment d'une composition particulière : le contact avec le sol humide d'où l'on a exhumé tous ces objets l'a revêtu d'une patine vert pâle ou gris

(1. Cf. O. KARLBECK, *Notes on some Early Chinese Bronze Mirrors*, China Journal of Science and Art, janv. 1926.



clair qui ne se rencontre pas souvent sur les bronzes d'autres provenances. Les petites pièces d'ornement sont parfois enduites d'une mince couche de laque brune. L'exécution en est extrêmement belle au point de vue technique : les ornements paraissent en général avoir été imprimés sur le modèle en cire, et la fonte en est si bien faite que les lignes les plus fines ressortent avec une parfaite netteté, sans la moindre retouche de burin ou de polissoir. Peu de bronzes chinois atteignent à cette perfection technique : ceux-ci témoignent d'une habileté qui implique une culture artistique très développée.

Les motifs du décor sont tantôt des dessins linéaires, en tresses ou en spirales, tantôt des bêtes et des oiseaux se fondant avec les spirales, enfin des ornements de fond rectilignes combinés avec des dragons de fantaisie en relief plat comme on en rencontre notamment sur les miroirs. Les motifs les plus simples, les bandes tressées en cercles concentriques, se voient le plus souvent sur les cabochons et garnitures circulaires provenant de harnachements, et aussi sur les bouts d'essieux, où ils se mêlent parfois à des bandes plus larges de spirales, de grecques ou de losanges. La clavette de ces couvre-moyeux est pourvue d'une grosse extrémité ornée d'une tête de dragon conventionnelle en bas-relief, ou encore en forme de tigre ou autre félin, exécuté en ronde-bosse. Malgré leur petite dimension, ces animaux ont de la vie et de l'expression, ce qui les distingue complètement des figurines animalières abstraites que nous avons vues sur les vases de bronze ordinaires à l'époque Tcheou. Les mêmes fauves, réalisés à une plus grande échelle, se rencontrent sur des cloches et sur des vases rituels provenant d'autres provinces : les principaux motifs sont d'ailleurs à peu près identiques sur tous les bronzes de l'époque, bien que leur exécution technique varie quelque peu d'une région à l'autre.

Les thèmes de spirales sont plus variés. Sur les petits objets, sur les anneaux par exemple anneaux de bride, anses de vase, sur les corps de dragons minces et enroulés, sur les agrafes de ceinture en forme de cou d'oiseau, sur toutes les petites garnitures qui se terminent par une tête de dragon, ces spirales sont des lignes gravées, finissant par un dessin en fer de lance ou en becs; sur les surfaces plus étendues, elles sont réalisées en relief et se terminent par une sorte de langue ou de griffe. Ces derniers objets se distinguent par un effet de profondeur : les spirales ne sont pas dans un plan et ne font pas une surface plate : elles brisent la surface par leurs pointes surélevées, produisant des jeux de lumière. Nous en avons un bel exemple dans la tête de perche ou de brancard de la collection Hallwyl planche 80 : sa pareille se trouve dans les collections Est-Asiatiques, sans compter un grand nombre de pommeaux de poignard et d'épée et d'autres objets encore : anneaux, « ferrures », charnières,

bouts d'essieux, qui sont couverts de languettes spirales tordues et entrelacées (planches 78 et 79).

Ces motifs se rencontrent dans leur plus parfait épanouissement sur un vase dont il ne nous est parvenu que deux fragments : l'un dans la collection Hallwyl, l'autre dans les collections Est-Asiatiques (planche 81 A). Les languettes spirales sont ici associées à de vraies griffes d'oiseau qui par endroits transpercent la bandelette en relief. L'ensemble est maintenu dans un relief très faible, qui n'exclut pas un effet de profondeur ; on distingue trois plans qui ne sont pas simplement superposés ; chaque ligne passe avec continuité de l'un à l'autre. Ainsi cette surface donne une impression de mouvement grouillant et pourtant ordonné, groupé rythmiquement. Le fond est entièrement couvert de spirales gravées ; ce dessin, probablement imprimé sur le moule négatif au moyen d'un cachet de bois ou de terre cuite, ressort avec une netteté extraordinaire. La finesse de l'exécution, associée à la patine d'un vert moelleux, prête à ce fragment de bronze la beauté d'un merveilleux camée.

Il existe aussi, nous l'avons dit, des miroirs ornés de spirales analogues, et on y aperçoit encore plus nettement le procédé d'impression sur le négatif (en glaise) au moyen d'un cachet carré : le motif se répète, en effet, dans des champs carrés et on voit parfaitement les joints (planche 83 A). Le dessin s'est trouvé recouvert cependant par le filet extérieur et par l'anneau intérieur autour du mamelon ; il n'en reste qu'une large bande circulaire, à un niveau un peu inférieur à celui du filet d'encadrement qui est lisse. Le tout se tient dans un relief plus atténué, mais les motifs sont typiques ; la technique et l'alliage sont d'ailleurs exactement les mêmes que dans les objets précédents.

C'est un effet plus riche que produisent les miroirs où le décor est à deux niveaux : le fond est couvert de spirales très fines, et des dessins plus grands se détachent par-dessus en bandes plates. Ces deux couches n'ont guère d'épaisseur, rien ne suggère encore un effet de profondeur, la bordure extérieure elle-même reste fort mince. Les collections Est-Asiatiques de Stockholm possèdent un beau miroir de ce type (planche 82) où le fond est orné de spirales filiformes : là-dessus est posé un large ruban, affectant la forme d'un polygone curviligne à huit pointes. À l'intérieur de cette étoile, un autre ruban de même largeur entoure le cabochon central, percé d'un trou selon l'habitude. L'ensemble est d'un effet assez plat : c'est un type manifestement fort primitif.

Le même genre de décor en deux couches, un peu plus mûr, et suggérant mieux la profondeur, se retrouve sur une pièce moins grande de la même collection (planche 83 B). Ici la bordure extérieure est filetée ; le fond est garni de spirales faisant déjà un peu griffes, la pointe s'élevant au-dessus du fond :

par-dessus sont posés des dessins en forme de T oblique, dont les barres circonscrivent un carré central, le mamelon assez petit est entouré par quatre rondelles qui suggèrent le quatrefeuille. Les dessins en T sont ici filetés, ce qui, avec la bordure également filetée, produit un effet bien plus riche; les frissons de lumière prêtent à l'objet une profondeur qui dément sa minceur et le peu d'écart entre les deux niveaux.

Sur un troisième type de miroirs de la même provenance le fond tout entier est recouvert d'un dessin de grecques obliques faisant l'effet de losanges, perlées et bourrées de spirales; par-dessus sont placés trois animaux fantaisistes à longues queues: deux dragons et une sorte de singe-*k'oueï*, traités en relief plat en silhouettes planche 84 B. Ils sont exécutés par le même procédé que les dessins en T du miroir précédent, c'est-à-dire par une impression plus profonde sur le négatif en terre glaise. Mais ils ressortent encore mieux, les contrastes étant plus accentués, et l'enchaînement des silhouettes pleines de souplesse et de mouvement donnant à l'objet encore plus de vie. Le fond a un ton gris pâle, les bêtes sont en silhouettes foncées; le bord extérieur est une moulure en « congé ». Ce miroir est aussi mince et aussi fragile que les précédents, mais peut-être plus élégant à cause de son bord et du cercle qui entoure le mamelon. Sur d'autres miroirs de ce type le fond est couvert de spirales et les silhouettes posées par-dessus sont des oiseaux ou des pendentifs ornementaux (planche 84 A). On peut dire que c'est le type le plus élégant des miroirs chinois de cette époque.

Une variante ou un dérivé de ce type de miroir, d'époque un peu postérieure, nous présente un fond de spirales plus lourdes, avec des dessins animaliers encore plus stylisés et prolongés en une sorte de rinceau irrégulier et continu planche 85 A. La suite de l'évolution paraît amener une complication de plus en plus grande de ce rinceau animalier, dans lequel on distingue des têtes cornues de dragons, ainsi que des griffes; mais leurs ailes et leurs queues prennent le caractère de volutes, et des dessins en forme de losanges servent à relier les corps de ces dragons enroulés planche 85 B). Ici encore le décor semble être imprimé sur le négatif avec deux moules; le fond est couvert de spirales fines et de figures en losange, mais le contraste entre la première couche d'ornements et la seconde est moins marqué que dans les miroirs précédents, et les animaux s'enroulent selon une forme particulière qui sera en vogue à l'époque Han. Aussi ces derniers miroirs pourraient-ils être un peu postérieurs à ceux que nous étudions dans ce chapitre; si nous en parlons à cette place, c'est parce qu'ils constituent la suite directe de ces derniers, et qu'ils proviennent de la même région.



Après les miroirs, ce sont sans doute les agrafes de ceinture qui, parmi les bronzes d'ornement de l'époque, constituent le groupe le plus homogène et le plus important. Il est fort possible que ces agrafes de ceinture aient été connues en Chine dès la fin de l'époque Tcheou, mais, à en juger d'après le caractère des pièces qui nous sont parvenues jusqu'à présent, elles ne furent guère répandues avant le III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ; il est vraisemblable que le voisinage des nomades fut pour quelque chose dans l'adoption de cette parure nouvelle. Les agrafes courtes et de petite taille communes à cette époque paraissent avoir servi à accrocher le fourreau du sabre à une courroie plutôt qu'à fermer la ceinture proprement dite : telle est du moins l'opinion de certains auteurs japonais qui ont examiné les sépultures de la Corée septentrionale où l'on a retrouvé plusieurs de ces agrafes courtes. Si nous leur appliquons l'appellation générique d'agrafes de ceinture, c'est par manque de renseignements précis sur leur destination, sans vouloir prétendre qu'elles n'aient pas servi dans certains cas à d'autres parties du costume ou de l'équipement militaire. On est surpris de constater la grande abondance de ces agrafes à l'époque qui nous occupe, et on se l'expliquerait difficilement si elles n'avaient dû servir qu'à fermer la ceinture.

En général elles n'atteignent pas encore les dimensions importantes ni la riche ornementation qu'elles auront à l'époque Han, mais elles affectent déjà des formes très variées et une diversité de motifs qui peuvent servir de base à leur classification. La classification détaillée et la description complète de ces bijoux rempliraient un ouvrage spécial et nous amèneraient sans peine à étudier à fond l'évolution de l'ornement aux époques Ts'in et Han. Ici nous devons toutefois nous en tenir à quelques commentaires sur les agrafes que nous reproduisons dans les planches 87 à 89 ; celles, plus importantes encore, qui appartiennent à l'époque Han seront étudiées dans le deuxième volume du présent ouvrage.

D'une façon générale, on peut classer les agrafes de l'époque relativement archaïque en deux catégories : la première comprenant les petites agrafes qui servaient peut-être, nous l'avons dit, à retenir le sabre plutôt qu'à fermer la ceinture, la seconde comprenant les agrafes de plus grande taille qui constituent à proprement parler une parure.

Les agrafes de la première catégorie comportent une base élargie, une sorte de grand bouton plat que surmonte l'agrafe proprement dite, elle-même composée d'un « corps » et d'un crochet revenant en avant. Le corps affecte souvent la forme d'une tête d'animal, qui se prolonge par une sorte de museau

relevé au bout. Cette tête varie beaucoup d'aspect : ce qui la caractérise presque toujours, ce sont deux grandes oreilles pointues. Lorsque les yeux sont indiqués également et que le museau est assez allongé, on croit se trouver en présence d'une tête d'éléphant (planche 87 A, B, C, D). Ailleurs la tête devient plus fantaisiste, elle rappelle plus ou moins les *t'ao t'ie* à oreilles pointues (planche 88 A, B, C, D, E). Les agrafes « à tête d'éléphant » proviennent toutes, pouvons-nous croire, du sud, c'est-à-dire de la vallée de la Houai, ce qui explique peut-être ce thème bizarre ; au contraire, les agrafes ornées de têtes du genre *t'ao t'ie* ne proviennent pas, que nous sachions, de ces parages, mais sans doute de régions plus septentrionales.

Sur certaines autres petites agrafes, la tête d'animal à oreilles pointues est remplacée par deux petits dragons serpentiformes enroulés en S, qui tantôt garnissent à droite et à gauche un « corps » en forme de tête, et tantôt résolvent complètement ce corps en deux spirales ; il arrive exceptionnellement que les spirales au lieu de figurer des serpents sont purement géométriques (planche 87 E). Ces agrafes proviennent également de la vallée de la Houai : au contraire une agrafe contemporaine, de provenance probablement plus septentrionale, présente un corps traité en forme de grand dragon unique enroulé en spirale (planche 87 H).

Sur un autre type qui se rattache aux agrafes « à tête d'éléphant », les oreilles pointues sont devenues des sortes d'ailes ; on connaît même des agrafes qui comportent, outre des ailes, une queue d'oiseau et une tête : voir par exemple celle de la planche 87 K qui ne provient pas non plus du pays Tch'ou.

Mais un type moins rare d'agrafe courte nous montre un corps composé non pas d'un oiseau entier, mais seulement de deux ailettes ou oreilles et de spirales gravées (planche 87 J, L).

Quant aux agrafes à tête de *t'ao t'ie* ou de bélier que caractérisent les oreilles redressées, pointues comme des griffes (planche 88 A, B, C), elles se transforment en ce sens que les oreilles deviennent de doubles spirales, pareilles, si l'on veut, à des cocons ; et ce thème lui-même est susceptible de se compliquer encore : on y trouve deux paires de ces spirales doubles, terminées par des têtes de serpents (planche 88 D, E, J). On connaît aussi des agrafes où les oreilles enroulées et les yeux sont soulignés par des incrustations de fil d'or, telles (planche 88 F, I) deux pièces particulièrement belles où l'on reconnaît encore vaguement une tête d'animal, malgré l'interprétation purement décorative et d'ailleurs très réussie. Les enroulements des « oreilles » peuvent parfois s'enrichir, s'étirer en queue bifide qui suggère l'oiseau, surtout quand le corps est grenu et flanqué d'ailerons (planche 88 H).

Également dérivées de ces thèmes animaliers, ce sont des formes plus simples que nous trouvons dans les boucliers hémisphériques souvent ornés de spirales gravées : le crochet des agrafes dont ils constituent le corps est alors assez prolongé (planche 88 K, L, M, N). Cette forme qui a l'air parfaitement appropriée à la fonction pratique de l'agrafe représente sans doute une étape secondaire de son évolution : elle persistera jusque sous la dynastie Han.

Voici un type d'agrafes courtes tout à fait différent et qui servait probablement à accrocher le sabre plutôt qu'à fermer la ceinture : le corps affecte la forme d'un quadrupède ou d'un oiseau couché sur le bouton, et son cou ou sa queue se recourbe pour former le crochet (planche 87 O, P, Q, R, S). Les animaux sont modelés à fort petite échelle et parfois peut-être incomplètement, mais ils sont en ronde-bosse, et s'inspirent de ce même réalisme extraordinaire que les petits animaux posés sur les couvercles des vases rituels contemporains (planches 97 à 100) ; malgré leurs petites dimensions, ce sont de beaux témoignages du niveau atteint par la sculpture animalière à cette époque.

Parmi les agrafes de la deuxième catégorie, c'est-à-dire « longues », les plus achevées de toutes et les mieux appropriées à leur fonction ont la forme d'un cou d'oiseau ou de dragon souvent terminé par une tête de cheval. Lorsque le thème est emprunté au monde des oiseaux, le corps de l'agrafe qui s'incurve par-dessus le haut bouton présente des ailes ou tout au moins des plumes en gravure ; le cou se prolonge et se recourbe en tête de cygne. Dans les agrafes courtes, le corps fait parfois une sorte de cabochon sur le bouton : dans les agrafes longues, il prend une forme elliptique et s'enchaîne à la courbure du cou, lequel peut aussi être orné de spirales gravées. Les têtes sont fort poussées dans les détails : voilà une tête d'oiseau tenant une perle en son bec, voici une tête de dragon, en voici une autre qui semble être une tête de cheval ou de mulet (planche 89 B, F, I). Ce dernier motif, qui reviendra souvent sur les bijoux de ceinture de bronze et de jade aux époques postérieures (T'ang et Song), est manifestement d'origine ancienne, et on peut y voir un indice prouvant que les agrafes de ce type furent introduites en Chine par un peuple de cavaliers.

On pourrait citer ici quantité d'appliques et d'ornements, mais ils sont dans bien des cas d'autant plus difficiles à décrire que nous ne savons rien de leur destination. Il y a par exemple de petits tubes portant des têtes d'oiseaux ou des dragons serpentiformes enroulés, qui étaient manifestement montés sur de minces baguettes de bois (planches 90 B, E, 93 D, F) ; mais à quoi servaient ces dernières ? D'autres petits bronzes ont la forme de cous de dragons incurvés, se terminant par une gueule ouverte : ils auraient pu servir de bouts

d'arcs, mais ils paraissent à peine assez résistants pour y tendre la corde. D'autres encore étaient évidemment montés sur des sceptres ou des pieux, en guise de poignée ou de couronnement. On reconnaît plus facilement l'usage de certaines pièces allongées, en forme de clef, avec un anneau : c'était une sorte de verrou. On distingue l'agencement de ces serrures sur nos reproductions de deux pièces bien conservées qui appartiennent respectivement à la comtesse Hallwyl et à M. David Weill planches 91 A, 92 A. La première, qui provient de la vallée de la Houai, figure un animal debout entre deux tubes ou anneaux doubles ornés de tresses gravées : la seconde, qui provient manifestement de quelque autre région, est plus compliquée : elle a deux clefs et de doubles boucles de part et d'autre d'une sorte de tube. Des bandes de cuir ou de métal mince reliaient peut-être les boucles. Le décor est ici encore plus compliqué et plus exubérant : il se compose de petits dragons couverts d'écailles, incurvés en S, et de rubans formant des spirales. Deux larges *t'ao t'ie* se trouvent sur l'arête médiane : ils sont du même modèle que ceux que nous avons vus sur les agrafes de ceinture. Ce sont des motifs typiques de l'époque, combinés ici en une composition singulièrement riche et vigoureuse, exécutée avec une parfaite précision.

C'est une pièce de même style, mais encore plus belle, que la poignée de sabre de la collection Eumorfopoulos. Cette poignée planche 92 B, qui est en or massif, est pour ainsi dire une version agrandie et embellie des petites poignées en forme de selle et des garnitures de fourreau qu'on trouve parmi les bronzes du groupe de la Houai. Les thèmes ornementaux sont foncièrement identiques : ce sont des rubans formant des spirales et des griffes, mais ils prennent ici la forme de serpents ou de dragons couverts d'écailles, avec de grosses têtes et de petites ailes. Sur les bords viennent s'ajouter des sortes de *k'oueï*. La partie centrale est ici encore rehaussée de grands masques *t'ao t'ie* qui mordent les dragons. Mais ce qu'il y a de plus admirable dans cette composition d'une incroyable richesse, c'est l'effet de couleur obtenu par le ton de l'or et les jeux de lumière dans le travail ajouré. C'est de l'orfèvrerie la plus fine, encore que destinée à garnir une arme.

Dans la collection de M. David Weill se trouve une garniture de bronze qui pourrait également provenir d'un fourreau ou objet analogue ; c'est une plaque à double courbure, creusée d'un pli selon son axe. Elle est recouverte du dessin habituel en tresses et spirales, et semble provenir d'un objet de bois ou de cuir, peut-être d'un fourreau de sabre (planche 93 E).

Mais si l'on veut voir ces thèmes décoratifs au comble de leur beauté plastique et rythmique, il faut contempler la petite plaque ronde 'un couvercle?' du Metropolitan Museum de New-York (planche 94 D) et la tête de

brancard de la collection Henri Rivière (planche 94 B). Deux dragons entrelacés mordent une tige courbée qui surgit de terre comme une jeune pousse. Les animaux sont complètement modelés, leurs membres sont tendus comme par des ressorts d'acier, et malgré la petite dimension de ces chefs-d'œuvre, ils forment des groupes monumentaux qu'on pourrait agrandir à une échelle quelconque. Nous ignorons le lieu de découverte de ces deux pièces; il est probable qu'elles proviennent des provinces septentrionales. Elles constituent une manifestation plus virile et plus puissante du style que nous étudions dans ce chapitre que les objets trouvés dans la vallée de la Houai, lesquels sont caractérisés par la grâce et l'élégance. La parenté intime de leur style avec certains bronzes découverts à Houang-chan (Chan-si septentrional) indique assez qu'on peut les considérer comme représentatives du style Ts'in dans sa plus belle floraison.

Ces bronzes ne sont pas tous de qualité égale, et on peut se demander s'ils ont bien été découverts au même endroit comme le prétendent les habitants; toutefois il y en a une bonne douzaine qui constituent un groupe homogène. M. L. Wannieck qui les apporta à Paris, nous dit que plusieurs autres bronzes du même genre se trouvent encore au village de Li-yu. Citons les pièces les plus caractéristiques de cette série intéressante. Ce sont des vases rituels des types bien connus : *ting*, *touei*, *lei*, *fou*, *pan* et *hou*; mais il y a là aussi une statue de bête fantaisiste et un grand sabre dont la poignée est incrustée de turquoises (planche 96 A). Cette œuvre d'art, parfaite en son genre, témoigne que le destinataire de tous ces bronzes était quelque grand personnage; mais il n'y a pas lieu d'accorder créance à la tradition locale qui veut que Che-houang-ti lui-même ait employé ces objets dans les cérémonies célébrées au Houang-chan. Ils sont d'un style homogène; si leur décor varie, c'est plutôt par son abondance que par ses thèmes.

Nous avons un exemple excellent de ce groupe dans le *ting* à pieds courts, à couvercle bombé, à deux grandes anses (planche 97). Il est orné de frises gravées de dragons enroulés, très conventionnels (dits *p'an-long* ou *p'an-ki*), dont les corps pareils à des rubans sont remplis de spirales; ce thème animalier est si fortement géométrisé qu'il devient presque une sorte de tresse; il se répète avec variantes sur trois frises; tout en bas de la panse figurent de beaux ornements en spirale. Les pieds, soudés au vase, sont ornés de grands masques *ta'o t'ie*: sur le couvercle on voit trois canards et un buffle couché.

Le même motif reparait sur un *lei*, dont le bol presque hémisphérique et le couvercle bombé sont remarquables par leur silhouette calme et bien proportionnée. Ce qui le différencie du *ting*, c'est qu'il repose sur une base circulaire



peu élevée et qu'il est muni d'anses arrondies, et non pas d'oreillettes carrées redressées comme le *ting*. Le décor se compose seulement de *p'an long* entrelacés et de spirales gravées sur les anses. Les trois canards du couvercle ajoutent une note de nature et de repos très évocatrice pour qui connaît la Chine du nord.

Mais voici des sculptures encore plus intéressantes sur le couvercle d'un grand *touei* coupe pour les sacrifices de grain, qui diffère des vases précédents en ce qu'il est allongé et porté sur quatre pieds (planches 98, 99). Ces pieds sortent de gucules de *t'ao t'ie* et se terminent par de petites têtes d'animaux. Le décor de la coupe proprement dite et de son couvercle comporte trois frises de *p'an ki* et de *p'an-long* à peine en relief, avec un remplissage de spirales; les poignées puissantes, verticales, sont ornées de tresses analogues à celles que nous avons rencontrées sur beaucoup de petits bronzes de la vallée de la Houai; mais le motif principal consiste en béliers couchés au bord du couvercle. Malgré leurs petites dimensions, leur forme est véritablement sculpturale, et tous les détails, cornes, sabots, etc., sont parfaitement expliqués. Leur attitude de repos lourd, les jambes tantôt étendues, tantôt repliées, est rendue avec beaucoup de sentiment.

Des béliers de type analogue se voient sur le couvercle de plusieurs vases plus ou moins apparentés à ceux-là et que décorent aussi le plus souvent des frises de *k'ouei long* très stylisés, au corps rempli de spirales ou de tresses. Exceptionnellement ces ornements se continuent à la surface des animaux gisants, qui deviennent ainsi partie intégrante du décor tout en conservant une forme générale inspirée de la nature. C'est le cas d'un couvercle rond de la collection de l'auteur (planche 100); une netteté extraordinaire le distingue dans l'exécution des ornements traditionnels.

Un nouvel enrichissement du décor se constate sur un grand *hou* de la collection Stoclet (planche 101) dont la panse ovoïde est couverte de cinq frises garnies alternativement de dragons serpentiformes entrelacés et de silhouettes d'oiseaux ou de scènes de chasse. Les dragons, en partie « granulés », en partie « cordés » sont exécutés avec beaucoup de franchise, et la vigueur élastique de leurs anneaux suffirait à elle seule à faire de ce *hou* une œuvre singulièrement puissante. Mais les frises animalières sont encore plus belles. Celle du bas nous présente des autruches (?) courant; les deux frises supérieures se composent de scènes de chasse ou de combats singuliers d'hommes armés d'épieux et de couteaux contre des taureaux et des tigres. On voit les taureaux s'affaïsser, les cornes dans la poussière, sous l'attaque des sauvages chasseurs; les tigres sont arrêtés net par la lance qui leur perce le cou. Les bêtes et les hommes sont interprétés en silhouettes où toute l'expres-

sion est dans le contour, mais le spectateur n'en reçoit pas moins une forte impression de la furie du combat. Voici donc un sujet de pur réalisme rendu dans une forme supérieurement décorative, et cela avec une puissance qui n'a guère été dépassée par la suite. Nous aurons l'occasion de voir divers objets de l'époque Han en céramique ou en bronze ornés de sujets analogues ; ils vont parfois plus loin dans l'exactitude de la représentation des bêtes, mais il est rare qu'ils atteignent le caractère monumental qui distingue ce vase.

Pour en revenir aux bronzes de Li-yu, notons une statuette d'animal, actuellement dans la collection de M. Oppenheim à Londres, où se trouvent curieusement associés des traits caractéristiques empruntés à plusieurs animaux, et où le décor linéaire est fort intimement mélangé au motif zoomorphe (planche 102). Elle est remarquable non seulement par ses dimensions (une vingtaine de centimètres) mais encore par le curieux mélange de traits empruntés à des animaux divers ; aussi hésite-t-on à y reconnaître un pourceau, un veau, ou un lièvre. Malgré tout, cette étrange créature ne manque pas d'expressivité ; on se demande pourquoi l'artiste a si peu tenu compte de la nature pour modeler une bête qui, après tout, devait posséder un sens symbolique connexe au monde animal. Les ornements qui en couvrent la surface sont exactement ceux que nous connaissons déjà, et il n'est pas douteux que cette pièce singulière appartienne à l'époque Ts'in.

C'est une sculpture animalière fort différente que représente le taureau couché de la collection Wannieck : il est censé provenir aussi de Li-yu et quelques auteurs l'ont attribué à l'époque Ts'in. Il est compris dans un sens fidèle à la nature ; le sculpteur semble s'être concentré sur l'expression de la forme massive, des réserves de force et de souplesse de ce taureau monumental. C'est en vérité un chef-d'œuvre de sculpture animalière, au point de vue de l'interprétation de la nature, il a bien plus d'autorité que tous les animaux fabuleux ou autres posés sur les vases qu'on peut de façon assez certaine attribuer à l'époque Ts'in ; il représente un art plus avancé, et nous croyons qu'il faut l'attribuer à l'époque des Six Dynasties ; nous aurons l'occasion de l'étudier de plus près à propos de sculptures animalières tout à fait analogues qui sont de cette époque (tome III, planche 34 B).

La collection de M. Stoclet renferme un dragon en bronze de grandes dimensions qu'on a également voulu attribuer à l'époque Ts'in, et qui représente encore une conception toute différente. Cette fois, c'est un être complètement fabuleux, et par là il se rattacherait, si l'on veut, aux thèmes non réalistes qui étaient encore en vogue à cette époque (reproduction tome II, planche 29). Mais il est recouvert d'un dessin différent de ceux que nous connaissons sur les bronzes Ts'in, et plus apparenté à ceux qui ornent les miroirs

et autres bronzes de la dynastie Han. Il nous paraît plus vraisemblable d'admettre qu'il est également un peu postérieur à l'époque qui nous occupe, quoique plus ancien que le taureau de M. Wannieck. Nous étudierons donc cette pièce remarquable au chapitre des bronzes Han.

Outre ces petits animaux posés sur le couvercle des vases rituels, il existe un certain nombre de bronzes zoomorphes d'un type plus fantaisiste. La plupart servaient évidemment de poignée à de grosses cloches : quelques-uns peuvent provenir d'autres objets. Citons, comme exemple très caractéristique, un dragon muni de cornes, d'ailes, et d'une longue queue. il rejette la tête en arrière dans la pose connue, de sorte qu'il fait une double courbe en S (planche 105). Il servait sans doute d'anse de cloche : fonction qui est encore moins douteuse pour un autre animal également dans la collection de l'auteur, lequel a plutôt l'aspect d'un félin. Celui-ci provient de la vallée de la Houai, et comme la plupart des petits bronzes de la région, il est orné d'un dessin de spirales à peine en relief que l'on retrouve, un peu plus saillant, sur la plaque en forme de toit à laquelle il est fixé. Quoique librement stylisé pour servir d'ornement, ce tigre si souple et si onduleux garde beaucoup de vie. Il est exécuté dans la technique excellente qui caractérise tous les bronzes de la vallée de la Houai.

Des animaux analogues, d'une silhouette souple, et couverts d'ornements gravés, se retrouvent sur des vases et sur des cloches de style nettement Ts'in, quoique non découverts dans la vallée de la Houai. Citons une magnifique coupe sur pied élevé de la forme dite *teou*, du Metropolitan Museum planche 104 : les animaux sont figurés dans une pose très rare, grim pant vers le bord de la coupe ; et une grande cloche offerte par le docteur E. Hultmark aux collections Est-Asiatiques de Stockholm planche 106. Elle est munie d'une anse ou boucle servant à la suspendre, composée de deux têtes recourbées en S et munies de longues queues, qui se rattachent à la famille de notre tigre. Leur cou est entouré par un dragon, au corps divisé en deux boucles, qui constituent l'anse. La cloche est ornée comme les cloches Tcheou que nous avons décrites plus haut : chacune des deux faces principales est divisée en deux panneaux symétriques, séparés par une bande verticale, qui contiennent trois rangées de cabochons ronds et deux frises d'ornements. Ce sont de fausses tresses qui rappellent les dessins *p'an-ki* et *p'an-long* de tout à l'heure, mais dont les éléments constitutifs ont perdu leur caractère original pour devenir des bandes sineuses, à bouts roulés en spirale. Sur la partie inférieure de la cloche il y a un dessin analogue, exécuté à plus grande échelle, et où l'on peut encore distinguer les yeux et les oreilles en ailettes de ces bêtes, dont les formes se fondent par ailleurs dans le rythme des bande-

roles. L'effet décoratif en est très puissant, parce que les spirales sont en haut-relief.

Le même motif exécuté en bas-relief existe sur une cloche moins grande qui appartenait au docteur Burchard de Berlin. Elle comportait également une poignée faite de deux tigres en S, reliés par un maillon, de sorte que l'ensemble formait une boucle (planche 107 A). C'est la disposition typique des cloches de style Ts'in. On en trouve un autre exemple encore au Staatliches Museum de Berlin : ici les animaux de l'anse ont un caractère encore plus fantaisiste. Ils semblent mordre fortement le lien qui les unit, et enfoncez leurs griffes dans la cloche qu'ils ont pour mission de porter (planche 107 B). Mais le bronze a beaucoup souffert et les frises d'ornement sont en grande partie effacées. D'autres cloches du même type existent au Japon, et aussi en Chine sans doute, mais inaccessibles encore aux photographes.

Ces cloches qui constituent un groupe tout à fait caractéristique, évoquent le souvenir de certains bronzes exécutés par ordre de l'empereur Che-houang-ti. C'est un récit qui apparaît pour la première fois dans le *Sin yu*. Lou Kia, qui vécut de l'époque Ts'in jusque dans l'époque Han, raconte que l'empereur, pour utiliser toutes les armes recueillies dans les provinces, avait fait couler en bronze non seulement douze colosses en costume barbare, mais aussi de grands châssis de cloche « ornés de bêtes fantaisistes, à tête de cerf et à corps de dragon ». Ces monstres, qui devaient être en somme des dragons cornus, ne pouvaient guère être placés là que comme anse au sommet de la cloche. La description ne répond pas exactement aux félins qui ornent nos cloches de tout à l'heure, mais elle doit s'appliquer à d'autres analogues. Certains de nos animaux sont d'ailleurs cornus et pourraient passer pour des dragons. Ainsi le récit de Lou Kia nous confirme à nouveau que nos cloches appartiennent bien à l'époque Ts'in, ou, en d'autres termes, que leurs figures ornementales et leurs formes animalières sont celles de cette époque.

L'art des territoires Tch'ou et celui des territoires Ts'in sont, en somme, fort apparentés : le premier se distinguerait tout au plus par une plus grande finesse dans les détails, une technique plus raffinée ; le second par un relief plus marqué, une plastique plus puissante. Tous deux sont caractérisés par le motif de la tresse, laquelle se compose soit de formes animales en entrelacs, soit de simples banderoles et spirales, celles-ci affectant souvent l'aspect d'ailes retournées en volutes ou de griffes rentrées.

Dans quelle mesure cette époque dite Ts'in a-t-elle une réalité historique ? On ne peut le décider encore, puisque aucun des objets qu'on lui attribue ne porte d'inscription datée. En toute rigueur, cette appellation demeure donc hypothétique ; mais d'autres témoignages ont assez de poids pour justifier

cette classification des matériaux qui nous sont parvenus. Il faut reconnaître d'ailleurs que les progrès dans l'étude et le classement des innombrables bronzes chinois ne seront possibles qu'en adoptant provisoirement de telles hypothèses. On peut tout au moins affirmer que les bronzes désignés sous les appellations de Tch'ou et de Ts'in offrent une homogénéité de style et de motifs plus marquée qu'aucun autre groupe de bronzes chinois. Ils semblent appartenir tous à une période relativement courte qui séparerait la fin des Tcheou du commencement des Han.

En étudiant les matériaux de la dynastie Han-occidentale, nous discernons un grand nombre d'influences nouvelles et importantes qui vont modifier entièrement le caractère de l'art chinois et qui sont manifestement la conséquence des rapports entre la Chine et l'Asie occidentale, fort développés au début de la dynastie Han. Elles ne se remarquent pas encore dans l'art que nous avons classé sous le nom d'art Tch'ou et Ts'in, et qu'on peut considérer comme le rejeton naturel du génie artistique de l'époque Tcheou. Pour le démontrer il suffirait d'étudier en détail les derniers bronzes Tcheou, ceux qu'on a découverts à Sin-tcheng (Ho-nan) par exemple; on y remarque déjà une certaine tendance à modifier les formes animalières rigoureusement géométriques pour en faire des créatures fabuleuses d'une invention plus libre, qui se détachent des fonds conventionnels, bien que manquant de la finesse et de l'équilibre qui sont si caractéristiques des bronzes dits Ts'in. Ceux-ci représentent donc l'apogée de l'art décoratif chinois autochtone, lequel remontait sans doute à l'époque Chang; pendant mille ans et plus il était demeuré conventionnel dans son génie et conservateur dans son style, car il s'appuyait sur les traditions religieuses de la population. La nouvelle inspiration reçue à l'époque Ts'in fut peut-être un réveil général de l'activité créatrice plutôt qu'une base totalement nouvelle offerte à la culture artistique de la Chine. L'art est encore foncièrement symbolique et rituel, quoique moins abstrait qu'à l'époque Tcheou; il vise à la représentation plastique plus complète, sinon à un certain réalisme, mais il trouve encore ses principales inspirations dans la pensée symbolique et non pas dans l'observation de la nature.

# INDEX

---

- Anau, 11.  
 ANDERSSON, J. G., 4 sqq., 11 n., 33.  
 anthropomorphes, figures —, 7, 9, 52.  
 ARNE, T. J., 11 n.  
 Art Institute, v. Chicago.  
 Assur, 11.  
 Aztèques, art des —, 23.
- BÄHR, A. W., 59 n.  
 Bambous. annales dites des —, 14.  
 BÉHAGUE. comtesse de —, planche 8 D.  
 Berlin, Staatliches Museum, 18, 81 ; planches 19, 107 b.  
 bélier, 17, 43, 51, 74.  
 BISHOP, C. W., 30 et n., 32, 46.  
 Boston, Museum of Fine Arts, planche 38.  
 Budapest, Musée Hopp, 69 ; planche 78 D, E.  
 Burchard, Dr. —, 81 ; planches 27, 103 A, 107 A.  
 Cambridge, États-Unis 23, 24 ; planche 21 D.
- CAMONDO, 44.  
 Cernuschi, musée —, planche 1 B.  
 Cha-tsing, 10 ; planche 7 D, E, F.  
 Chan-si, 3, 4, 66, 77.  
 Chan-tong, 65.  
*chan-wen*, 39.  
 Chang (dyn.), 54, 82.  
 CHAVANNES, É., 14 n., 53 n.  
 Che-houang-ti, 29, 31, 67, 68, 77.
- Che-king*, 25.  
 Chen-si, 27, 29, 65.  
 Chicago, Art Institute, 38, 39, 47, 51 ; planches 31, 53 A, 59 D, 103 B.  
*Chou-king*, 3, 14.  
*chou-pi*, 15.  
 Chou-tcheou, 68.  
 Chouen, 3, 23.  
 Confucius, 3, 4, 66, 67.  
 Copan (Mexique), 24.  
 Corée, 73.  
 Cucuteni (Roumanie), 11 n
- Égypte, 10.  
 éléphant, 15, 44, 74.  
 engobe ou enduit blanc, 7, 9.  
 Est-Asiatiques, collections — de Stockholm, 4 sqq., 15, 17-20, 69-71, 80 ; planches 1 A, C, 2, 3, 4, 5 B, D., 6 B, 7, 8 A, B, C, 10, 11 A, 14 A, 15, 16 A, 23, 57, 59 A, B, C, F, 61, 65 D, E, 67, 68 A, 69, 76, 77, 78 sauf D et E, 79, 81 A, 82, 84 B, 85 A, 87 A à F, 88 J, 89 D à I, 90 B à H, 93 sauf E, 108.  
 EUMORFOPOULOS, G., 37, 40, 43, 44, 46-49, 76 : planches 18 C, 21 A, 28, 46-48, 55, 66 C, 87 H à S sauf I et L, 88 A, C, D, E, I, N, 92 B.
- Fleuve Jaune, 3, 25, 31 n., 67.  
*fong*, 22.  
 Fong Yun-peng et Fong Yun-yuan, 34.

- fou*, 37, 38, 77.  
 FRANKFORT, H., 11 n.  
 Freer Gallery, v. Washington.
- GANGOLY, O. C., 23 n.  
 GIESELER, Dr., 62, 63 : planches 70, 71 A, B.  
 GILES, 53, 55.  
 grec, gréco-romain, 22, 37.  
 Guatemala, 23.
- HALLWYL, comtesse —, 69-71, 76 ; planches  
 80, 81 B à F, 83 A, B, 85 B, 86, 87 G, I,  
 L, Q, 88 M, 89 A, B, C, J, 90 A, 91 A,  
 C, D.  
 HAMADA, Kōsaku, 19 et n., 44.  
 Han, 21, 28, 31, 33, 34, 53, 56, 58, 60, 69,  
 72, 73, 75, 80, 82.  
 Hao, 25.  
 HELLNER, J., planches 64 A, 65 B, C.  
*hi*, 43.  
 Hia dyn., 53, 54.  
 hibōa, 40, 43, 44.  
*hien* (vase), 35, 36.  
 Hien-yang, 27, 28, 67.  
 Hien-yun, 24, 67.  
 Hiong-nou, 53.  
 HIRTH, F., 23 et n.  
*ho*, 40.  
 Ho-nan, 3, 4, 5, 7, 30, 65, 67 : Ho-nan-fou,  
 25.  
 Ho-yin-hien, 7.  
 HOLMES, Mme C. R., planche 43.  
 Honduras, 23 ; planche 21 B.  
 HOPKINS, L. C., 37.  
 Hopp, musée —, v. Budapest.  
*hou* (jades), 60, 61, 62.  
*hou* (vases), 43, 48, 49, 77, 78.  
 Hou-peï, 65-67.  
 Houai, rivière, 67-69, 76 80 ; planches 76-  
 81, 84-87, 90, 91 A, C, D., 93 A, B, C, D,  
 F, G, I, H  
 Houai-nan, 69.  
*houang* (jades), 61, 62.  
 Houang-chan, 77.  
 Houang-ti, 2.  
 Houei-tsouei, 9.  
 Houen-yu, 53, 67.  
 HULTMARK, Dr., 80 ; planche 106.
- Iran, 11.  
 jade, 6, 57 sqq.
- KAHN, Alphonse, 18 ; planche 16 B.  
 Kai-fong, 46.  
 Kan-sou, 4, 5 ; planche 7.  
 K'ang Wang, 28.  
 Kao, 65.  
*K'ao-kong-ki*, 56.  
 KARLBECK, Orvar, 69 et n.  
*kia*, 40, 41, 48.  
 K'ia-yao, 10.  
 Kiang-sou, 65.  
*kiao-h'i*, 35.  
*kiao-teou*, 45 sqq.  
 K'ien Long, 28, 34 n., 35, 49.  
 King-tcheou-fou, 67, 69.  
*Kīrtimukha*, 23.  
*ko*, 50, 51, 62.  
 Kong-ling, 29 ; planche 22 B.  
 KOOP, A. J., 34 n.  
*kou*, 42, 48.  
 Kou-che-hien, 68.  
*kouei* (jades), 61, 62.  
*k'ouei*, *k'ouei-long*, *k'ouei-wen*, 16, 20, 22,  
 36-38, 41, 42, 44, 45, 47, 63, 72, 78 :  
*k'ouei-fong*, 40, 63.  
 Kyōto, Imperial University Museum, 19,  
 20 : planches 9 C, 11 B, C.
- LAUFER, B., 59, 60, 61 et n.  
*lei*, 37, 48, 50, 77.  
*lei-wen*, 16, 17, 21, 23, 35, 39, 40, 41, 44,  
 45, 48.  
*li* salamandre, 22.  
*li* (vase tripode), 4, 18, 32-35, 40, 60.  
 Li-chan, 31.  
*Li-ki*, 26.  
 Li yu, 68, 77, 79 : planches 96, 97, 102.  
*lien*, 43.  
 Lin-tong, planche 22 C.  
 Lin-tseu, 67.  
 Lo Tchen-yu, 14, 17, 18, 47.  
 Lo-yi, 25-67.  
*long*, 16, 60 ; *p'an-long*, 35.  
 Loo, C. T. — et Cie, 38, 45, 47 : planches  
 9 A, 18 A, 30, 60 B, C, 72, 95 B.

- Louvre, 44 ; planches 14 B, 18 B, 48 A, 91 B.  
 Lu Ta-lin, 34 n.
- Ma-tch'ang-yen, 8 ; planche 5.  
 Man, 66.  
 Mandchourie, 4.  
 MASPERO, Henri, 14 n., 26 n., 66 n.  
*mat pattern*, 32.  
 Mayas, 23.  
 Méditerranée, 10.  
 Metropolitan Museum, v. New-York.  
 Mexique, 23, 24.  
*ming-k'i*, 33.  
 Mo-tseu, 66.  
 Muraille, Grande —, 68.
- natte, dessin de —, 32.  
 NEWMAN, E. H., 29.  
 New-York, 24, 29, 37, 38, 39, 48, 76, 80 ;  
     planches 24 B, 33-36, 39, 41, 44 B, 45,  
     94 D, 104.  
*ngan* (vases), 43.  
 Ngan-houei, 65, 68.  
 Ngan-yang-hien, 13, 46, 47 ; planches 8-11,  
     14 A, 15 A, B, C, 16 A.
- Ontario Museum, v. Toronto.  
 OPPENHEIM, Henry, 51, 79 ; planches 62, 102.  
 os, 6, 16, 19, 20.  
 Osaka, v. Sumitomo.
- Palenque (Mexique), 24.  
*p'an* (vases), 43, 77.  
*p'an-ki*, 45, 77, 78, 80 ; *p'an-k'ouei*, 16.  
 Pan Kou, 14, 60.  
 Pao-ki-hien, 29, 30, 31, 39, 46, 47 ; planches  
     34-37, 39, 41, 44 B, 45.  
 Peabody Museum, Cambridge, 23, 24 ; plan-  
     che 21 D.  
 PELLLOT, P., 59 n., 61, 62 n., 63 n.  
 Peng-pou, 69.  
 PEYTEL, J., 47 A.  
 Philadelphia, University Museum, 24, 38 ;  
     planche 21 B.  
*pi* (jades), 59-62.  
*ping* (épingles), 15.  
*p'ing* (vases), 43.  
 POPE-HENNESSY, Dame Una —, 59 n.
- Quiche et Quiriga (Guatemala), 23 ; plan-  
     che 21 D.
- RAPHAEL, Oscar, planche 17 B.  
 RIVIÈRE, Henri, 77 ; planches 8 B, F, G, H,  
     89 K, 95 A.  
 ROSTHORN, A. von, 23 et n., 34 n., 37.  
 RUTHERSTONE, Charles, planche 58.
- SAUPHAR, Jean, planche 94 C.  
 SCHMIDT, Hubert, 11 n.  
 Shanghai, coll. privée, planche 21 E.  
 Si-ngan-fou, 25, 29, 67.  
 Si-ning-hien, 10.  
*Si ts'ing kou kien*, 34 n.  
 Siao-t'ouen, 13-20.  
 Sin-tcheng-hien, 30, 31, 46, 49, 50, 63, 82 ;  
     planche 56.  
 Sin-tien, 9, 11 ; planche 6.  
*Sin-yu*, 81.  
 SIRÉN, O., 69 ; planches 94 A, 100, 105.  
 Siuan, 25.  
 Siuan-ho, 34 n.  
 Six Dynasties, 79.  
 Song, 14, 75.  
 Sseu-ma Ts'ien, 31 et n., 53.  
*sseu pi*, 15.  
 Sseu-wa-chan, 10 ; planche 7 A, B, C.  
 STOCLET, 78, 79 ; planches 28 A, 101.  
 SUEDE, S. A. R. le prince héritier de —,  
     16 ; planches 12, 52.  
 SUMIROMO, 34 n., 35, 36, 40, 43, 47, 48, 52 ;  
     planches 24 A, 26 A, B, 29, 47 B, 50 B,  
     51 A, 53 B.  
 Suse, 11.
- T'ai chan, 67.  
 Tan, 28.  
 T'ang, 23, 28, 33 n., 75.  
*t'ao t'ie*, 16-18, 22, 23, 35-40, 42, 44, 47,  
     50, 51, 63, 69, 74, 78.  
*tch'an-wen*, 16, 20, 22, 35, 39.  
*tchung* (jades), 61.  
*tche* (vases), 42, 47.  
*tch'e-wen* (hiboux), 44.  
 Tche-yu, 2.  
 Tchen-fan-hien, 10.  
 Tcheng-tcheou-fou, 30, 46.



- Tcheng-ting-fou, 13.  
 Tch'eng Wang, 28.  
 Tcheou, 3, 16, 17, 19 n., 20, 21, 24, 25 sqq.; 73.  
*Tcheou-li*, 26, 38, 56, 60, 61.  
 Tch'ou, 65 sqq.  
 Tchou-kia-tchai, 6.  
 TCHOU Tô-yi, 34 n.  
 Tell el'Obeid, 11.  
*teou*, 38, 80.  
 terre jaune, 2.  
 Ti-tao-hien, 10.  
 Tien-tsin, 19.  
 tigre, 51; jade: 52, v. *hou*; 81.  
*ting*, 4, 32, 35, 50, 69, 77.  
 Ton Ying Company, planche 44 A.  
*Tong t'ien ts'ing lou*, 53, 55, 57.  
 Toronto, Royal Ontario Museum, 16, 52 :  
     planches 13, 68 B.  
 TOUAN FANG, 62.  
*touei*, 36, 37, 39, 49, 77, 78.  
 Tripolie (Russie méridionale), 11 n.  
 Ts'i, 65.  
 Ts'i-kia-ping, 5 : planche 1 A, B.  
*Tsi-kou-tchai tchongtingyi k'i k'ouan tche*,  
     34 n.  
 Ts'in, duché, 3, 25, 26, 29; dynastie, 21,  
     31, 38, 46, 48, 65 sqq., 77-82.  
 Tsing-tcheou-fou, 67.  
*tsio*, 41, 42, 48.  
*ts'ong*, 59, 61.  
*tsouen*, 38, 39, 42, 47.  
  
 VIGNIER, Charles, 48; planche 54.  
 VORETZSCH, E. A., 34 n.  
  
 WANG Fou, 34 n.  
 WANNIECK, L., 77, 79, 80; planches 1 C.,  
     5 A, C, 6 A, C, D, 96-99.  
 Washington, Freer Gallery of Art, 39, 42,  
     47, 48, 69; planches 32, 40, 42, 51 B.  
 Wei, rivière, 25, 27, 67.  
 WEILL, David, 51, 76; planches 9 B, 17 A,  
     60 A, 63, 66 A, B, 73, 92 A.  
 Wen Wang, 28.  
 WOOD BLISS, S. E. et Mme —, 44; planche 49.  
 WORCH, E., planches 28 B, 65 A, 84 A.  
 Wou, duc de Ts'in, 29.  
 Wou Leang, 53.  
 Wou Ta-tch'eng, 59 n.: 61.  
 Wou Wang, 28.  
  
 Yang-chao-ts'ouen, 6 sqq., 7, 8, 32; plan-  
     ches 1 C, 2, 3, 4.  
 Yang-tseu-kiang, 31 n., 67.  
 Yao, 3.  
 YETTS, W. Perceval —, 23 n., 34 n., 37 n.,  
     56 n.  
*yi* ou *touei*, 36, 38, 47.  
 Yin (dynastie et ville), 13 sqq., 24, 37,  
     53.  
 Yin et Yang, 19.  
*Yin siu kou ts'i wou t'ou lou*, 14.  
 Ying, 67, 68.  
 Yu (empereur), 3, 4.  
*yu* (vases), 39, 40, 44, 47.  
*guan* (jades), 60.  
 YUAN Yuan, 34 n.  
  
 Zapotèques, art des —, 23.

# TABLE DES PLANCHES

---

ABRÉVIATIONS. Les initiales C. E. A. désignent les Collections Est-Asiatiques de Suède, actuellement dispersées entre plusieurs locaux à Stockholm. Les initiales entre parenthèses désignent les savants qui ont découvert ou acquis les objets en Chine : J. G. A. = le professeur Andersson ; O. K. = M. Örvar Karlbeck ; O. S. = le professeur Osvald Sirén.

## PLANCHE

- |          |   |  |
|----------|---|--|
| <b>1</b> | <i>Poterie préhistorique du Kan-sou.</i>              |  |
|          | A   | Époque de Ts'i-kia-ping (I). C.E.A. (J. G. A.).  |
|          | B   | Époque de Ts'i-kia-ping (I). Musée Cernuschi, Paris  |
|          | C   | Époque de Yang chao (II). Poterie peinte. Ex coll. Wannieck.                               |
| <b>2</b> | <i>Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.</i>       |  |
|          | A, B, C, D  | Époque de Yang-chao (II). C.E.A. (J. G. A.).   |
| <b>3</b> | <i>Poterie préhistorique peinte du Ho-nan.</i>        |  |
|          | A, B  | Époque de Yang-chao (II). Pots ronds peints directement sur la terre. C.E.A. (J. G. A.).   |
|          | D, C  | Époque de Yang-chao (II). Fragments de poterie peinte sur enduit blanc. C.E.A. (J. G. A.). |
| <b>4</b> | <i>Poterie préhistorique sans peinture du Ho-nan.</i> |  |
|          | A, B, C, D  | Époque de Yang-chao (II). C.E.A. (J. G. A.).   |
| <b>5</b> | <i>Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.</i>       |  |
|          | A, C  | Époque de Ma-tch'ang (III). Ex coll. Wannieck.   |
|          | B, D  | Époque de Ma-tch'ang (III). C.E.A. (J. G. A.).   |
| <b>6</b> | <i>Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.</i>       |  |
|          | A, C, D   | Époque de Sin-tien (IV). Ex coll. Wannieck.  |
|          | B   | Époque de Sin-tien (IV). C.E.A. (J. G. A.).  |

## PLANCHE

- 7** *Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.*  
 A, B, C Époque de Sseu Wa (V). C.E.A. (J. G. A.).  
 D, E, F Époque de Cha-tsing (VI). C.E.A. (J. G. A.).
- 8** *Ornements en os sculpté de Ngan-yang-hien.*  
 A *Sseu pi* avec caractères. C.E.A. (o. s.).  
 B, C Fragments de manches. C.E.A.  
 D *Sseu pi* ? . Coll. Ctesse de Béhague.
- 9** *Ornements en os sculpté de Ngan-yang-hien ? .*  
 A Ex coll. C.T. Loo et C<sup>ie</sup>.  
 B Coll. David Weill.  
 C University Museum, Kyôto.
- 10** *Épingles de coiffure en os sculpté provenant de Ngan-yang-hien.*  
 A C.E.A.  
 B C.E.A. (o. s.).
- 11** *Ornements en os sculpté de Ngan-yang-hien.*  
 A C.E.A.  
 B, C University Museum, Kyôto.
- 12** Ornaments en os sculpté. S.A.R. le prince héritier de Suède.
- 13** Ornaments en os sculpté. Royal Ontario Museum, Toronto (Canada).
- 14** A Tête de béliet sculptée en marbre provenant de Ngan-yang-hien. C.E.A.  
 B Masque de *t'ao t'ie* sculpté en ivoire. Louvre.
- 15** A, B, C Sculptures ornementales en marbre provenant de Ngan-yang-hien. C.E.A.
- 16** A Fragment d'un vase en bronze, orné et incrusté de turquoise. Ngan-yang hien. C.E.A.  
 B Fragment d'une anse en bronze incrustée de turquoise. Coll. Alphonse Kahn.
- 17** A *Ko* en jade à poignée de bronze incrustée de turquoise. Coll. David Weill.  
 B Poignard en jade à manche de bronze incrusté de turquoise. Coll. Oscar Raphaël.
- 18** A Couteau de jade à manche de bronze orné. Ex coll. C. T. Loo et C<sup>ie</sup>.  
 B Couteau de jade à manche de bronze orné. Louvre.  
 C *Ko* en bronze à incrustations de turquoise. Coll. Eumorfopoulos.

## PLANCHE

19		Trépied en bronze.	Staatliches Museum, Berlin.
20		Fragments de céramique blanche incisée.	C.E.A. o. s.).
21	A	Tube en jade blanc. Chine, haute époque.	Coll. Eumorfopoulos.
	B	Vase en marbre sculpté provenant de la vallée d'Ulua (Honduras Britannique).	University Museum, Philadelphia.
	C	Masque de <i>t'ao t'ie</i> en marbre. Chine, haute époque.	Coll. Sirén.
	D	Vase en céramique, provenant de Quiche (Guatemala).	Peabody Museum, Cambridge (É.U.A.).
	E	Tête de <i>t'ao t'ie</i> en terre cuite. Chine, haute époque.	Coll. privée, Shanghai.
	F	Partie inférieure d'une stèle.	Quiriga, Guatemala.
22	A	Sépulture du duc Wen Wang.	Hien-yang, Chen-si.
	B	Sépultures situées à Kong-lin.	Hien-yang, Chen-si.
	C	Sépulture de l'empereur Che-houang-ti.	Lin-tong, Chen-si.
23	A, B, C, D	Poteries sans peintures de l'époque Tcheou.	C.E.A.
24	A	Trépied <i>li</i> en bronze, décoré.	Coll. Sumitomo.
	B	Trépied <i>li</i> en bronze, sans décor.	Metropolitan Museum New-York.
25	A	Trépied <i>ting</i> avec masques <i>t'ao t'ie</i> .	Coll. Sumitomo.
	B	<i>Hien</i> , chaudron sur un trépied.	Coll. Sumitomo.
26		Paire de trépieds <i>ting</i> .	Coll. Dr. Burchard, Berlin.
27		<i>Tripodes soutenus par des dragons.</i>	
	A		Coll. Stoclet.
	B		Ex coll. Worch, Berlin.
28		<i>Touei</i> ou <i>yi</i> à quatre anses.	Coll. Eumorfopoulos.
29		<i>Touei</i> ou <i>yi</i> .	Coll. Sumitomo.
30		<i>Tsouen</i> .	C.T. Loo et C <sup>ie</sup> .
31		<i>Tsouen</i> .	Art Institute, Chicago.
32		<i>Tsouen</i> carré.	Freer Gallery of Art, Washington.
33		<i>Lei</i> .	Metropolitan Museum.
34		Série de vases rituels provenant de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
35		Une louche et deux cuillers. Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.

## PLANCHE

36		<i>Tsouen</i> . Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
37		<i>Yu</i> . Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
38		<i>Yu</i> .	Museum of Fine Arts, Boston.
39	A	<i>Kia</i> . Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
	B	<i>Ho</i> . Série de Pao-ki hien.	— —
40		<i>Kia</i> .	Freer Gallery of Art, Washington.
41		<i>Tsio</i> . Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
42		<i>Tsio</i> .	Freer Gallery of Art, Washington.
43		<i>Tsio</i> a couvercle en forme d'oiseau.	Coll. de Mme C. R. Holmes, New-York.
44	A	Vase de forme <i>kou</i> .	Ex. coll. Ton Ying Co., New-York.
	B	<i>Kou</i> . Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
45		<i>Tche</i> gobelet. Série de Pao-ki hien.	Metropolitan Museum.
46		Vase rituel figurant deux béliers.	Coll. Eumorfopoulos.
47	A	Vase rituel en forme de hibou.	Ex coll. Peytel.
	B	<i>Yu</i> composé de deux hiboux.	Coll. Sumitomo.
48		Vase rituel en forme de hibou.	Coll. Eumorfopoulos.
49		Vase rituel en forme de hibou.	Coll. Wood-Bliss, New-York.
50	A	Vase rituel en forme d'éléphant.	Coll. Camondo, Louvre.
	B	Tambour de bronze avec un masque humain.	Coll. Sumitomo.
	C	Statuette d'homme en bronze.	Coll. privée, New-York.
51	A	<i>Yu</i> en forme de monstre tenant un être humain entre ses crocs.	Coll. Sumitomo.
	B	Tête d'essieu ornée d'une figure humaine.	Freer Gallery of Art.
52		Cloche en bronze.	S. A. R. le prince héritier de Suède.
53		Cloche en bronze.	The Art Institute, Chicago.
		Cloche en bronze.	Coll. Sumitomo.
54		Vase de bronze ( <i>hou</i> ?)	Coll. Ch. Vignier.
55		<i>Touei</i> .	Coll. Eumorfopoulos.

## PLANCHE

36	A	Vase de bronze en forme de <i>hou</i> .	} Conservés à Kai-fong.
	B	<i>Hien</i> à quatre pieds. Provenant de Sintcheng-hien.	
37		Trois <i>ko</i> ornés.	C.E.A. (o. s.).
38		Hache de bronze à tête humaine.	Coll. de feu Ch. Rutherford, Londres. Ex coll. Dr. Burchard.
		Tête casquée provenant sans doute d'une hache analogue.	
39	A, B, C, F	Têtes d'animaux en bronze.	C.E.A. (o. s.). The Art Institute, Chicago. Coll. privée. Shanghai.
	D	Grand double masque de <i>t'ao t'ie</i> en bronze.	
	,	Têtes de bélier décoratives.	
60	A	Pied en forme d'oiseau provenant d'un trépied en bronze.	Coll. David Weill. C.T. Loo et Cie. C.T. Loo et Cie.
	B	Ornement de bronze en forme de tête d'oiseau.	
	C	Garniture de bronze en forme de dragon.	
61		Garnitures de bronze.	C.E.A. (o. s.).
62		Deux plaques de bronze en forme d'animaux assis.	Coll. H. Oppenheim, Londres.
63		Une paire de plaques de bronze en forme d'oiseaux ailés.	Coll. David Weill.
64		Une paire de bouts d'essieu avec chevilles ornées d'animaux.	Coll. J. Hellner, Stockholm.
65	A	Une paire de chevilles à tête de tigre.	Ex coll. Worch, Berlin. Coll. Hellner, Stockholm. C.E.A. (o. s.).
	B, C	Une paire de bouts d'essieux à deux chevilles.	
	D, E	Une paire de chevilles à tête de tigre.	
66	A, B	Une paire de chevilles de bouts d'essieux à figurines humaines, vues de face et de côté.	Coll. David Weill. Coll. Eumorfopoulos.
	C	Une paire de chevilles à figurines humaines.	
67	A	Une paire de garnitures de bronze en forme de cou d'oiseau enroulé.	C.E.A. C.E.A.
	B	Une paire de garnitures de bronze en forme de croissant.	
68	A	Une paire de garnitures de bronze en forme de dragon enroulé.	C.E.A. Royal Ontario Museum, Toronto.
	B	Série de garnitures de bronze, ayant appartenu peut-être à des harnais.	
69		Jades rituels ( <i>kouei, pi, yuan</i> ).	C.E.A. (o. s.).

## PLANCHE

70	A	Dragon enroulé en jade.	Coll. Dr. Gieseler.
	B	Anneau en jade ( <i>pi</i> ). — —	
71	A, B	Jades en forme de <i>ts'ong</i> .	Coll. Dr. Gieseler.
	C, D	Jades en forme de <i>ts'ong</i> . C.E.A. (o. s.).	
72	A	Jade en forme de <i>ko</i> , dit <i>kouei</i> .	C.T. Loo et Cie.
	B, C	Longs couteaux de jade. — —	
73		Emblèmes rituels en jade.	Coll. David Weill.
74		Plaques de jade en forme d'animaux fantastiques.	C.T. Loo et Cie.
75		Petites plaques de jade en forme d'oiseau et de lapins.	C.T. Loo et Cie.
76		Deux <i>ting</i> provenant de la vallée de la Houai. Bronze.	C.E.A. (o. k.).
77	A, B	Deux <i>hou</i> provenant de la vallée de la Houai.	C.E.A. (o. k.).
	C	Petite boîte ronde avec couvercle provenant de la vallée de la Houai.	— —
	D	Petite louche provenant de la vallée de la Houai. — —	
78		Charnières et petites garnitures en bronze pour chars, harnais, etc., provenant de la vallée de la Houai.	} C.E.A. (o. s.). Hopp Museum, Budapest.
	A, B, C, F		
	G, H, I, J, K		
	D, E		
79		Bouts d'essieu, anneaux ornés, et garniture de hampe, provenant de la vallée de la Houai.	C.E.A. (o. s.).
80		Bout de perche ou de brancard en bronze (de face et de côté). Provenant de la vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl (o. k.).
81	A	Fragment de vase en bronze, décor de griffes et de spirales. Provenant de la vallée de la Houai.	C.E.A. (o. s.).
	B	Autre fragment du même vase.	Coll. Hallwyl (o. k.).
	C, E	Porte-anneaux. Vallée de la Houai.	— —
	D	Garde de poignard. Vallée de la Houai.	— —
	F	Objet d'usage inconnu. Vallée de la Houai.	— —
82		Grand miroir à dessin de spirales avec une étoile à huit pointes.	C.E.A. (o. k.).

## PLANCHE

83	A	Miroir à décor de griffes et spirales. Provenant de la vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl (o. k.)
	B	Miroir à dessins en T sur décor de griffes et spirales. Vallée de la Houai.	— —
84	A	Miroir avec oiseaux stylisés sur décor de spirales et de losanges. Vallée de la Houai.	Coll. Worch, Berlin.
	B	Miroir avec dragons à longue queue et un monstre, sur décor de losanges. Vallée de la Houai.	C.E.A. (o. k.).
85	A	Miroir à rinceaux de dragons sur décor de spirales. Vallée de la Houai.	C.E.A. (o. k.).
	B	Miroir à rinceaux de dragons sur décor de spirales et losanges. Vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl (o. k.).
86		Grand miroir à rinceaux de dragons et bordure de caractères sur décor de spirales et losanges. Vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl (o. k.).
87	A, C	Agrafes courtes provenant de la vallée de la Houai.	C. E. A. (o. k.).
	B, D, E, F	Agrafes courtes provenant de la vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl (o. k.).
	G, I, L		
	H	Agrafe en forme de dragon enroulé.	Coll. Eumorfopoulos.
	J, M	Agrafes courtes (de la vallée de la Houai?).	— —
	K	Agrafe en forme d'oiseau.	— —
	N, T	Agrafes du type mince.	— —
	O, P, R, S	Agrafes en forme d'animal (pour suspendre le sabre?).	Coll. Eumorfopoulos.
	Q	— — —	Coll. Hallwyl (o. k.).
88	A, C, D, E, I	Agrafes avec têtes zoomorphes.	Coll. Eumorfopoulos.
	B, F, G, H	Agrafes à motifs animaliers.	Coll. Henri Rivière.
	J	Agrafe à motif animalier.	C.E.A. (o. s.).
	K, L	Agrafes à corps en forme de bouclier.	— —
	M	— — —	Coll. Hallwyl.
	N	— — —	Coll. Eumorfopoulos.
89	A, B, C, J, K	Agrafes longues ornées de têtes d'oiseaux.	Coll. Hallwyl (o. k.).
	D, E, F	— — —	Coll. Henri Rivière.
	G, H, I	— — —	C.E.A. (o. k.).



## PLANCHE

90

*Garnitures en bronze  
provenant de la vallée de la Houai.*

	A	Anneaux plats ornés de tresses.	Coll. Hallwyl (o. k.).
	B	Garnitures tubulaires avec têtes d'oiseaux.	C.E.A. (o. s.).
	C	Bout orné d'un oiseau et d'un dragon.	— —
	D	Une paire de bouts d'arc (?).	— —
	E	Garniture tubulaire avec dragon.	— —
	F	Bouton plat à décor de tresses.	— —
	G	Porte-anneau.	— —
	H	Anneau plat à décor de tresses.	— —
91	A	Pène et gâchette d'une serrure. Provenant de la vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl.
	B	Pène et gâchette d'une serrure.	Louvre.
	C	Une paire de garnitures terminales provenant de la vallée de la Houai.	Coll. Hallwyl.
	D	Deux queues de flèches (vallée de la Houai).	—
92	A	Serrure à deux pènes.	Coll. David Weill.
	B	Garde de sabre en or.	Coll. Eumorfopoulos.
93	A, C	Petits porte-anneaux provenant de la vallée de la Houai.	C.E.A. (o. s.).
	B	Anneau plat provenant de la vallée de la Houai.	— —
	D,	Garnitures tubulaires provenant de la vallée de la Houai.	— —
	G, I	Gardes de poignards, provenant de la vallée de la Houai.	— —
	H	Bouton rond provenant de la vallée de la Houai.	— —
	E	Plaque ayant orné un fourreau (?).	Coll. David Weill.
94	A	Oiseau et anneau.	Coll. Sirén.
	B	Garniture terminale surmontée de dragons enroulés.	Coll. Henri Rivière.
	C	Bout de brancard en forme de serpent enroulé.	Coll. Jean Sauphar.
	D	Plaque ou couvercle circulaire; décor de dragons en relief.	Metropolitan Museum, New-York.
95	A	Bout de manche de <i>ko</i> .	Coll. Henri Rivière.
	B	<i>Ko</i> orné de dragons, etc.	C.T. Loo.
96	A	Sabre de bronze à garde incrustée. Provenant de Li-yu.	Coll. Wannieck.
	B, C	Animaux fantaisistes autrefois fixés sur des vases rituels. Provenant de Li-yu.	— —

## PLANCHE

97		<i>Ting</i> dont le couvercle porte trois oiseaux. Provenant de Li-yu.	Coll. Wannieck.
98		Récipient allongé, à quatre pieds, orné de deux béliers sur le couvercle.	—
99		Le couvercle du vase précédent.	—
100		Couvercle orné de quatre bêtes au repos.	Coll. Sirén.
101		<i>Hou</i> portant des figures d'hommes et d'ani- maux en relief.	Coll. Stoclet.
102		Quadrupède à grandes oreilles. Provenant de Li-yu.	Coll. H. Oppenheim.
103	A	Chaudron géant.	Coll. Dr. Burchard, Berlin.
	B	Vase en forme de <i>fou</i> .	Art Institute, Chicago (coll. Buckingham).
104		Vase en forme de coupe, animaux grimpant.	Metropolitan Museum.
105		Poignées de cloche en forme de tigre et de dragon.	Coll. Sirén.
106		Grande cloche à poignée de tigres entre- lacés.	Dr. Emil Hultmark ; en dé- pôt à la C. E. A., Stock- holm.
107		Petites cloches, poignée composée de deux tigres.	
	A		Ex coll. Burchard.
	B		Staatl. Museum, Berlin.
108		Boucles, manches et couteaux de jade.	C.E.A. (o. s.).



# TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages.
AVANT-PROPOS . . . . .	v
I. — Introduction : l'époque préhistorique . . . . .	1
II. — L'époque Yin . . . . .	13
III. — L'époque Tcheou . . . . .	25
IV. — L'époque Tch'ou et Ts'in . . . . .	65
INDEX . . . . .	83
TABLE DES PLANCHES . . . . .	87

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE DOUZE MARS  
MIL NEUF CENT VINGT-NEUF  
PAR L'IMPRIMERIE ARRAULT ET C<sup>ie</sup>, A TOURS,  
POUR LES ÉDITIONS G. VAN OEST, A PARIS ET BRUXELLES.  
PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOTYPÉ  
DE A. FAUCHEUX ET FILS, A CHELLES.



A



B



C

Poterie préhistorique du Kan-sou.

A. Époque de Ts'i-kia-ping (I). *C.E.A. (J.G.A.)*.

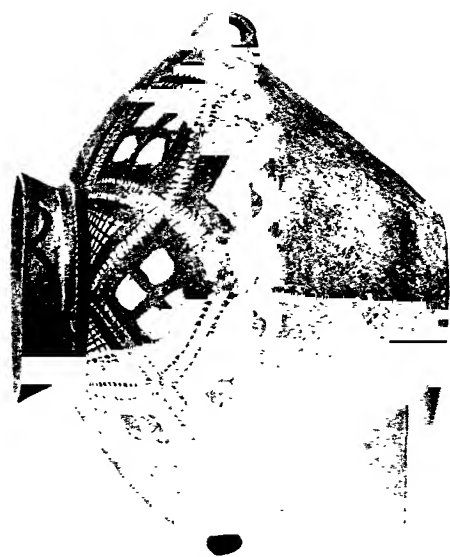
B. Époque de Ts'i-kia-ping (I). *Musée Cernuschi, Paris*.

C. Époque de Yang-chao (II). Poterie peinte. *Ex coll. Wannick*.





A



C



B



D

Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.  
A, B, C, D. Époque de Yang-chao (II). *Coll. E. A. Stockholm (J.G.A.)*.



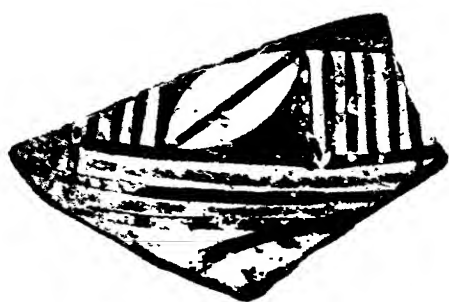




A



B



C



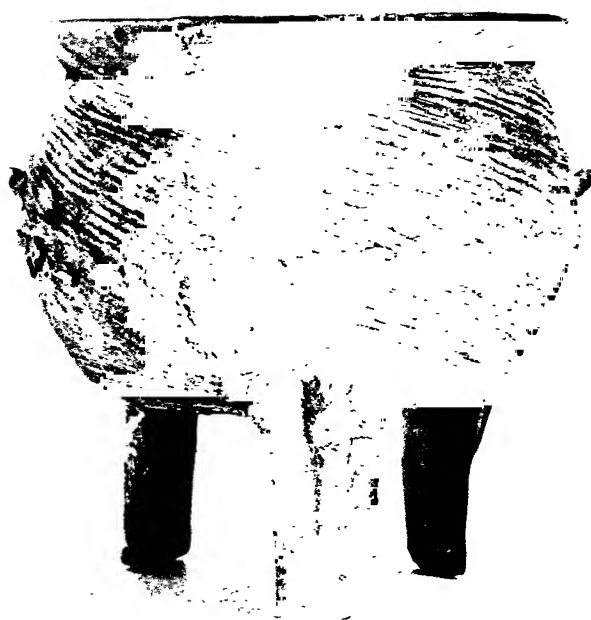
D

Poterie préhistorique peinte du Ho-nan.  
Époque de Yang-chao (II). C. E. A. (J. G. A.).  
A, B. Pots ronds peints directement sur la terre.  
C, D. Fragments de poterie peinte sur enduit blanc.





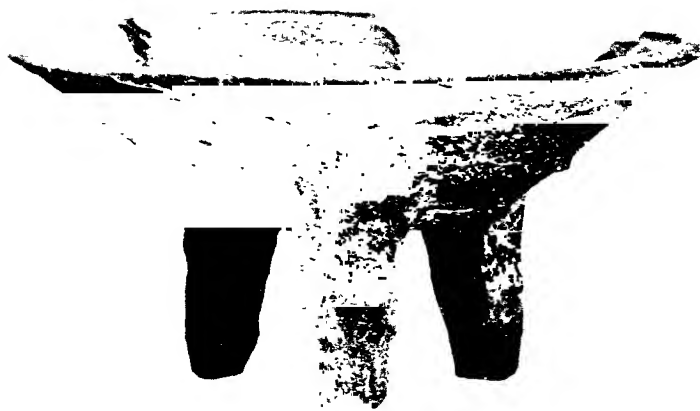
A



B



C



D

Poterie préhistorique sans peinture du Ho-nan.  
A, B, C, D. Époque de Yang-chao (II) C. E. A. (J. G. A.).

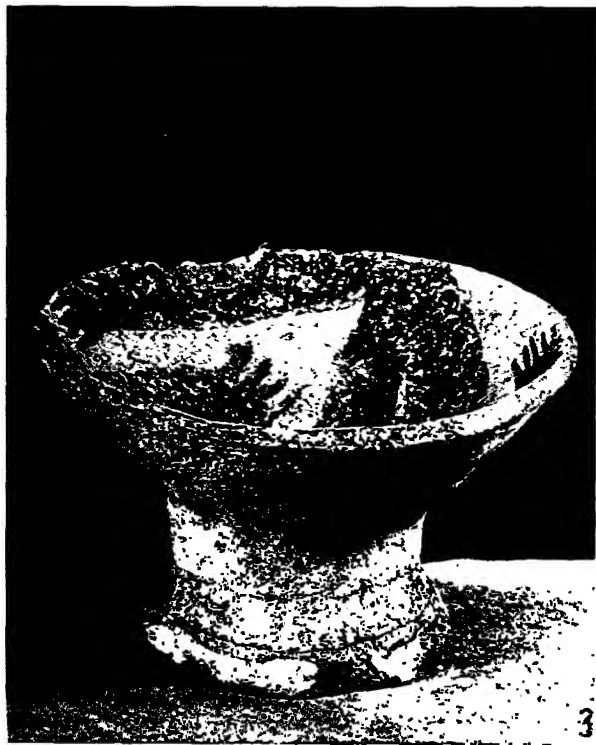




A



B



C



D

Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.  
A, C. Époque de Ma-tch'ang (III). *Ex coll. Wannick*  
B, D. Époque de Ma-tch'ang (III). *Coll. E. A. Stockholm (J. G. A.)*.

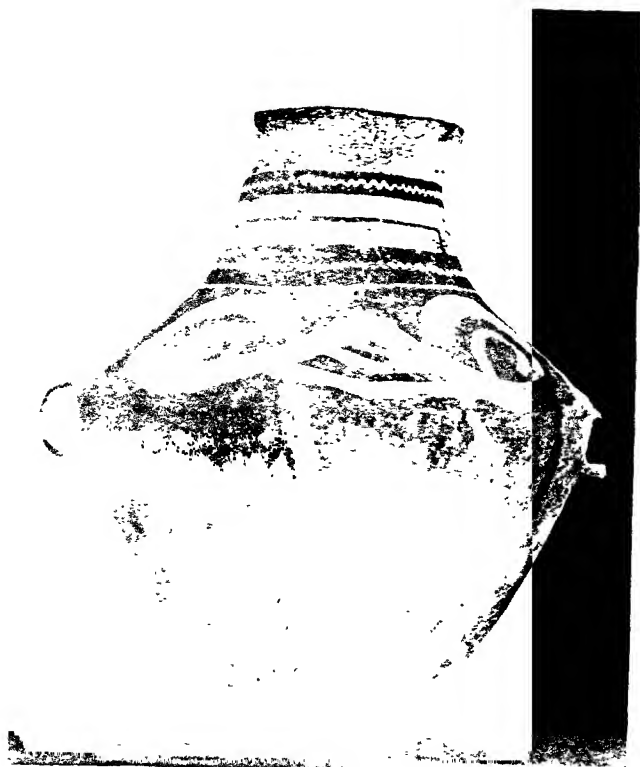




A



B



C



D

Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.  
A, C, D. Époque de Sin-tien (IV). *Ex coll. Wannick.*  
B. Époque de Sin-tien (IV). *C.E.A. (J.G.A.).*



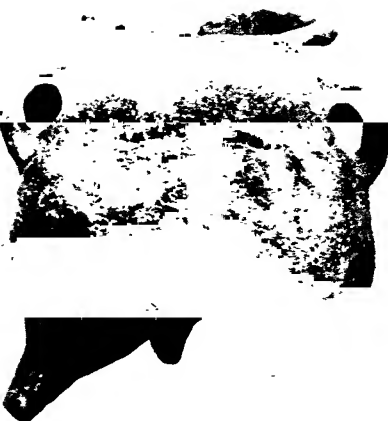




A



B



C



D



E



F

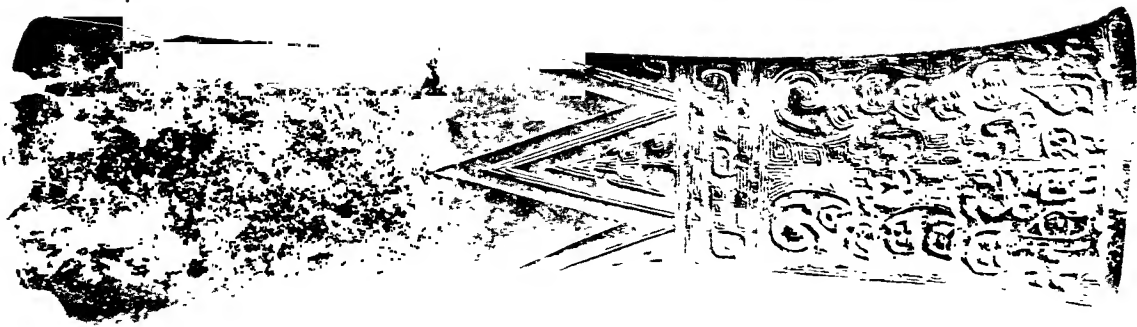
Poterie préhistorique peinte du Kan-sou.  
A, B, C. Époque de Sseu-wa (V). *C.E.A. (J.G.A.)*.  
D, E, F. Époque de Cha-tsing (VI). *C.E.A. (J.G.A.)*.





Ornements en os sculpté de Ngan-yang-hien.  
A. *Sseu-pi* avec caractères. C. E. A. (O. S.). — B, C. Fragments de manches. C. E. A.  
D. *Sseu-pi* (?). Coll. Comtesse de Béhague.

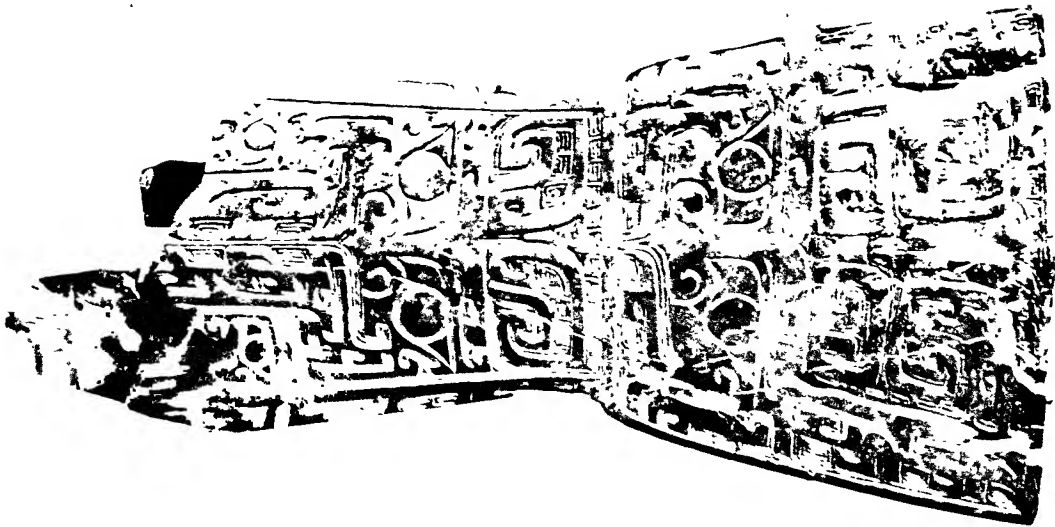




A



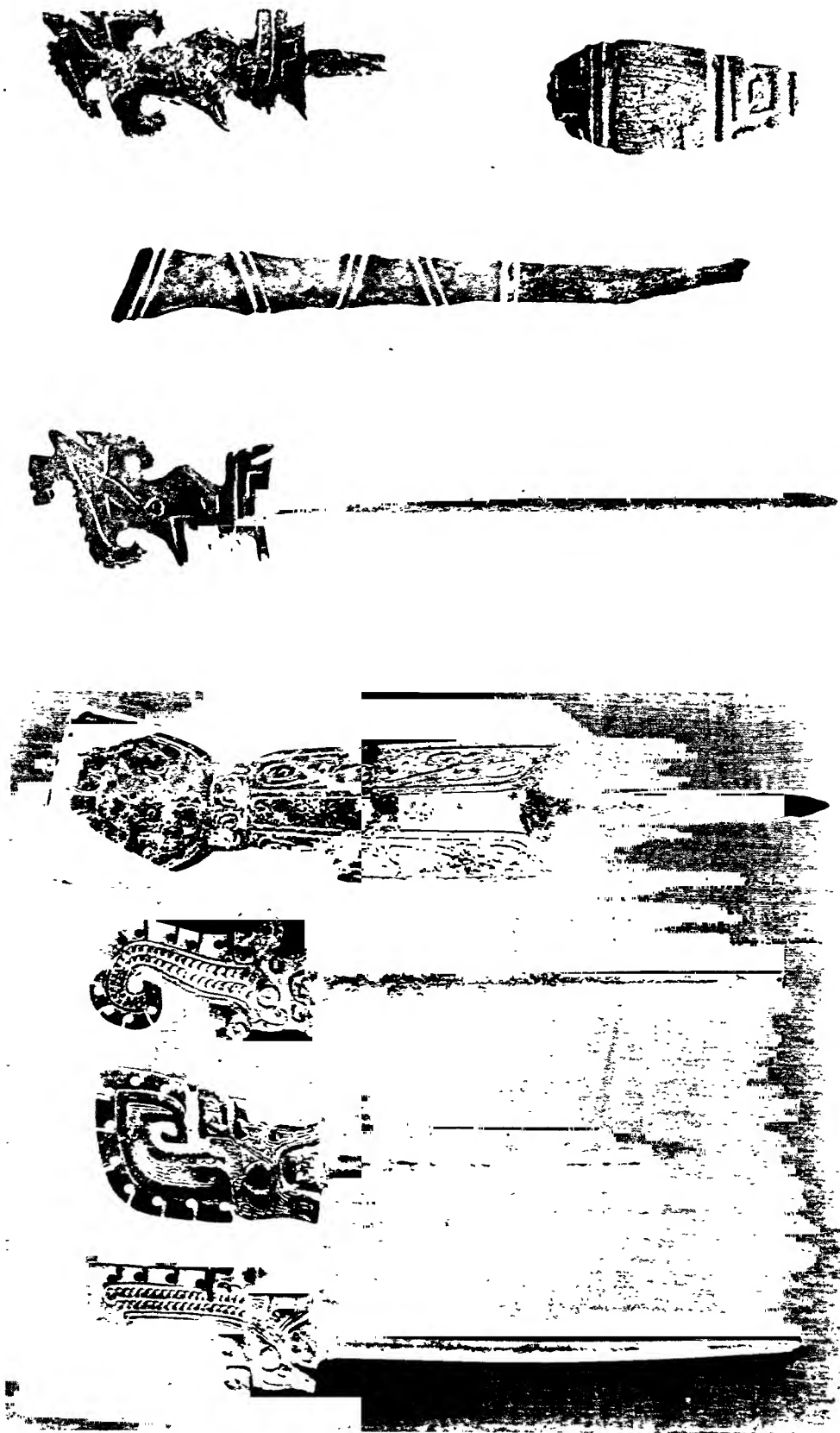
B



C

Ornements en os sculpté de Ngan-yang-hien (?).  
A. *Ex. coll. C.T. Loo et C<sup>ie</sup>*. — B. *Coll. David Weill.*  
C. *University Museum, Kyôto.*





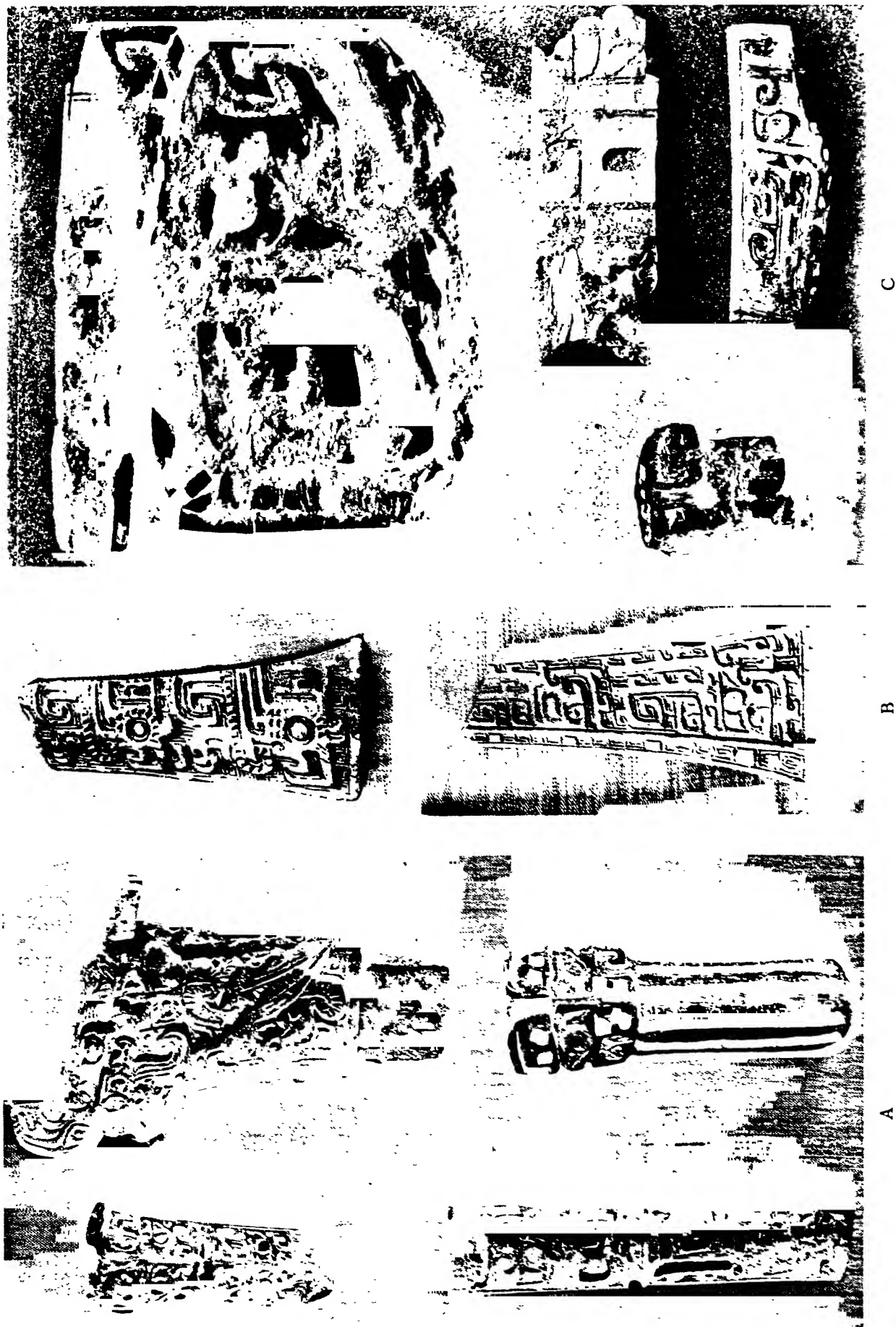
B

A

Épingles de coiffure en os sculpté provenant de Ngan-yang-hien.  
A. C.E.A. — B. C.E.A. (O.S.).

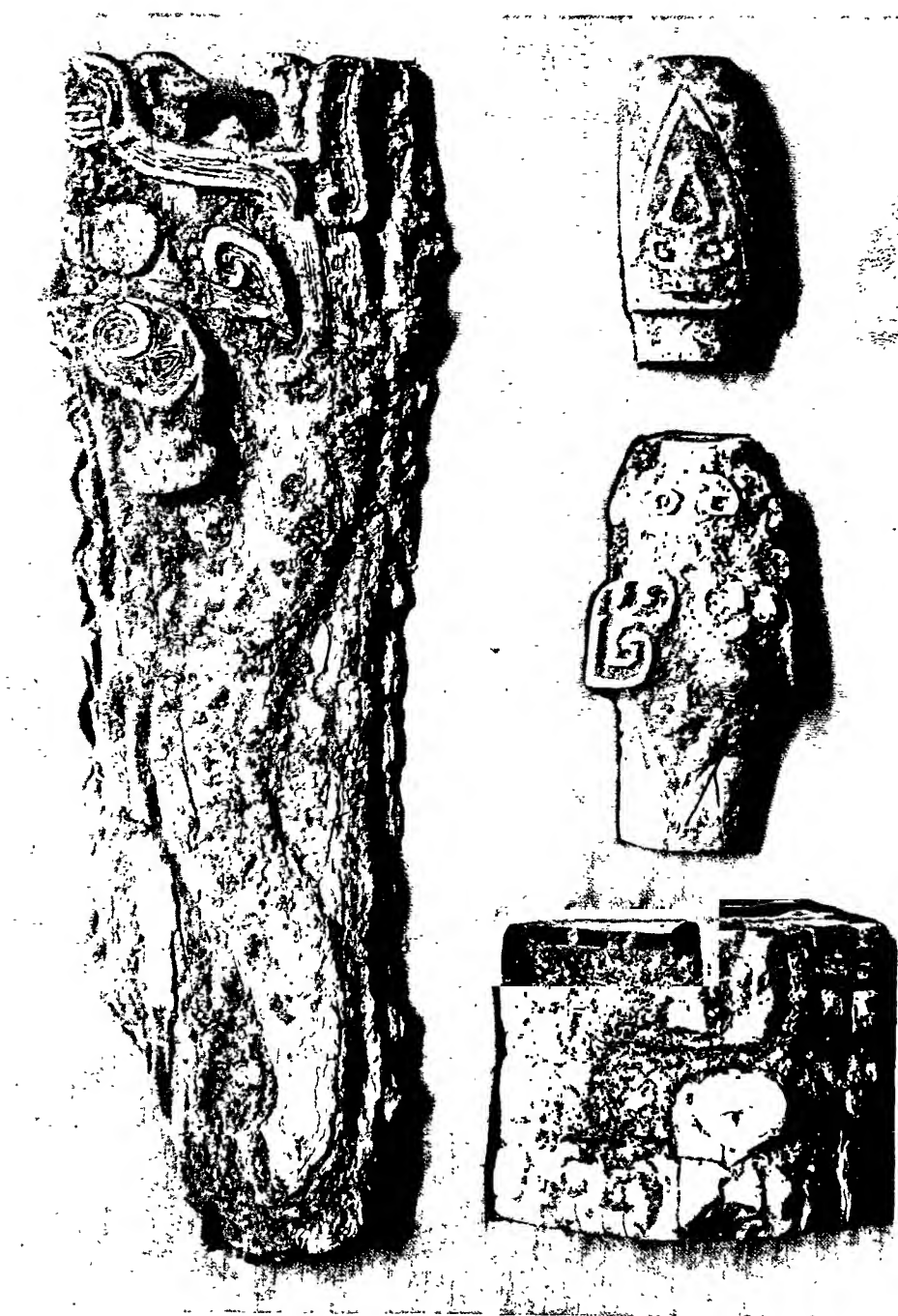






Ornements en os sculpté de Ngan-yang-hien.  
A. C.E.A. — B. C. University Museum, Kyôto.





Ornements en os sculpté. *S. A. R. le prince héritier de Suède.*





Ornements en os sculpté. *Royal Ontario Museum, Toronto (Canada).*





A



B

A. Tête de béliet sculptée en marbre provenant de Ngan-yang-hien. *C.E.A.*  
B. Masque de *t'ao t'ie* sculpté en ivoire. *Louvre.*







A



B



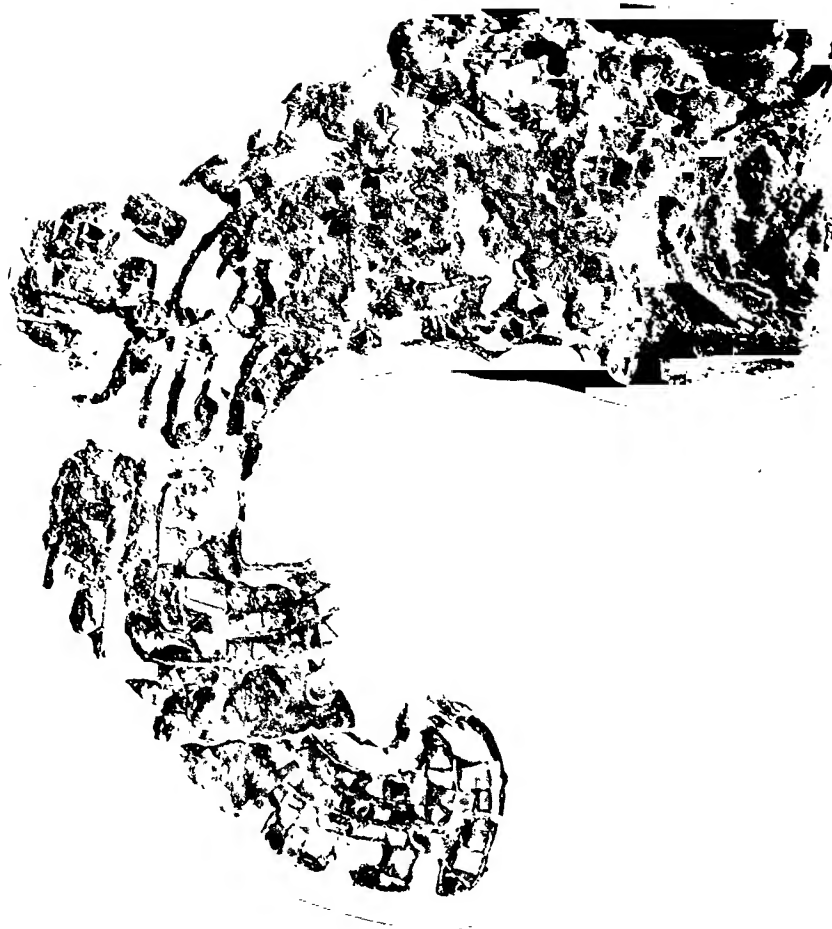
C

A, B, C. Sculptures ornementales en marbre provenant de Ngan-yang-hien. C. E. A.





A

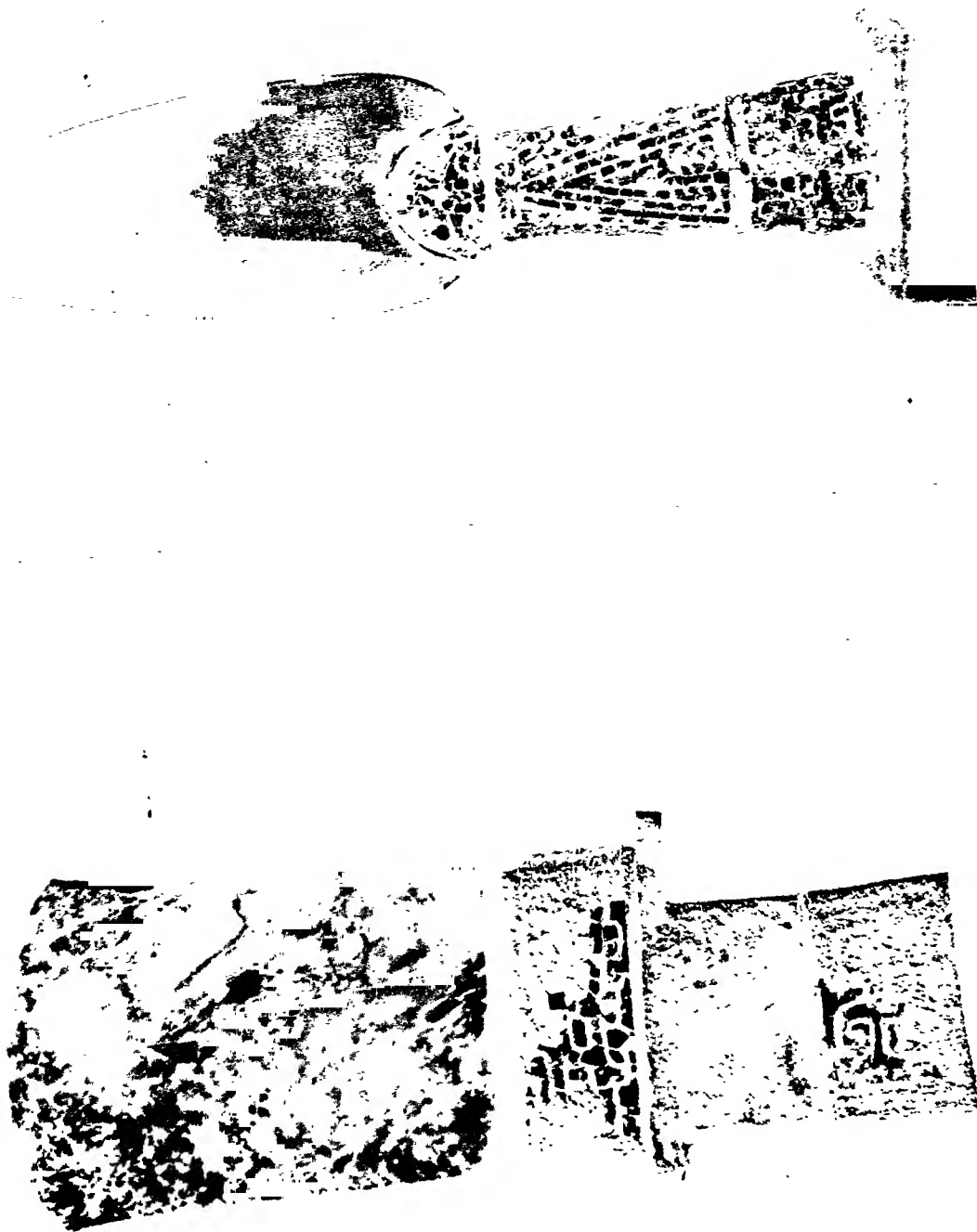


B

A. Fragment d'un vase en bronze, orné et incrusté de turquoise.  
Ngan-yang hien. *C.E.A.*

B. Fragment d'une anse en bronze incrustée de turquoise. *Coll. Alphonse Kahn.*

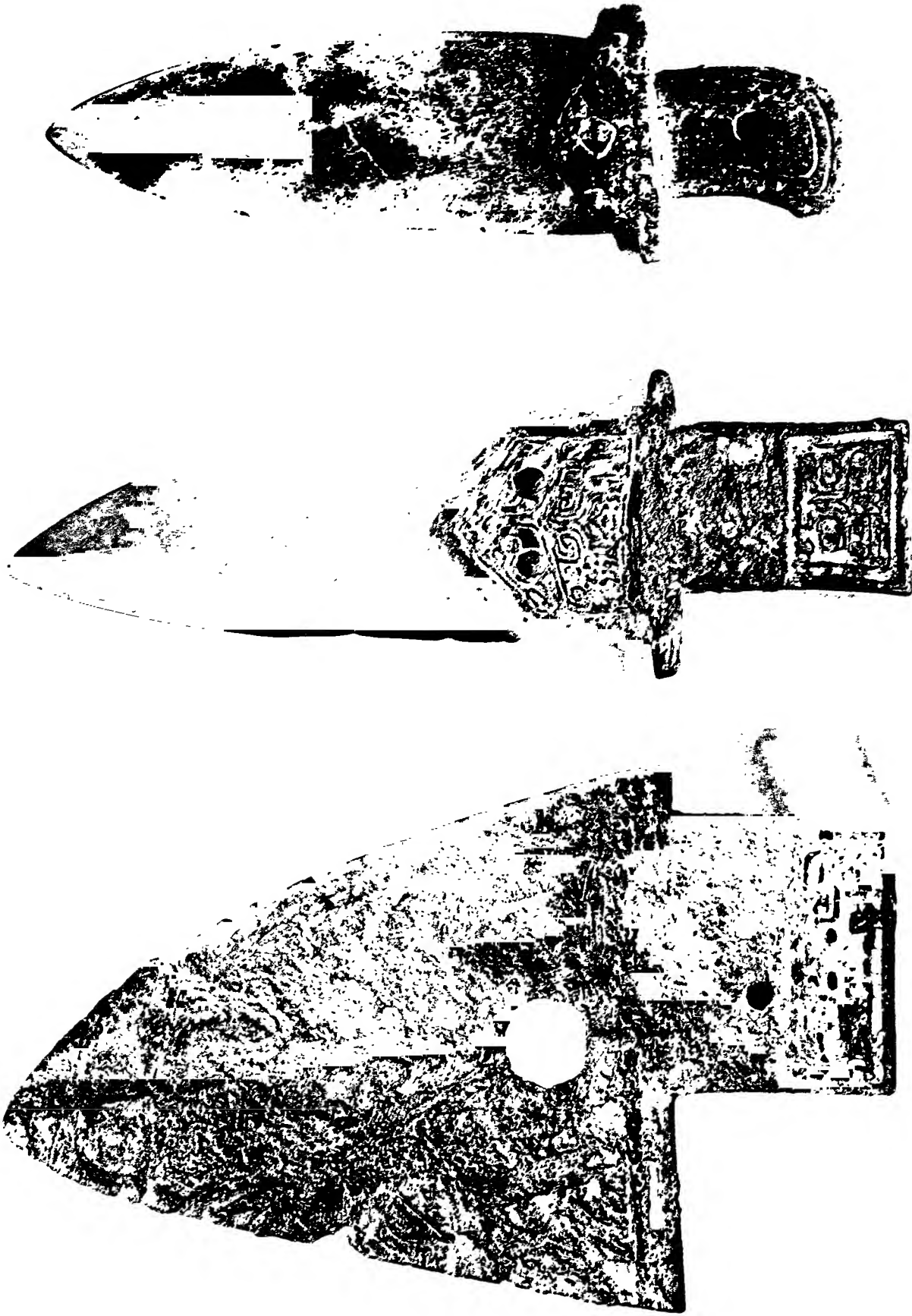




A

A. *Ko* en jade à poignée de bronze incrustée de turquoise. *Coll. David Weill.*  
B. Poignard en jade à manche de bronze incrusté de turquoise. *Coll. Oscar Raphaël.*





A

B

C

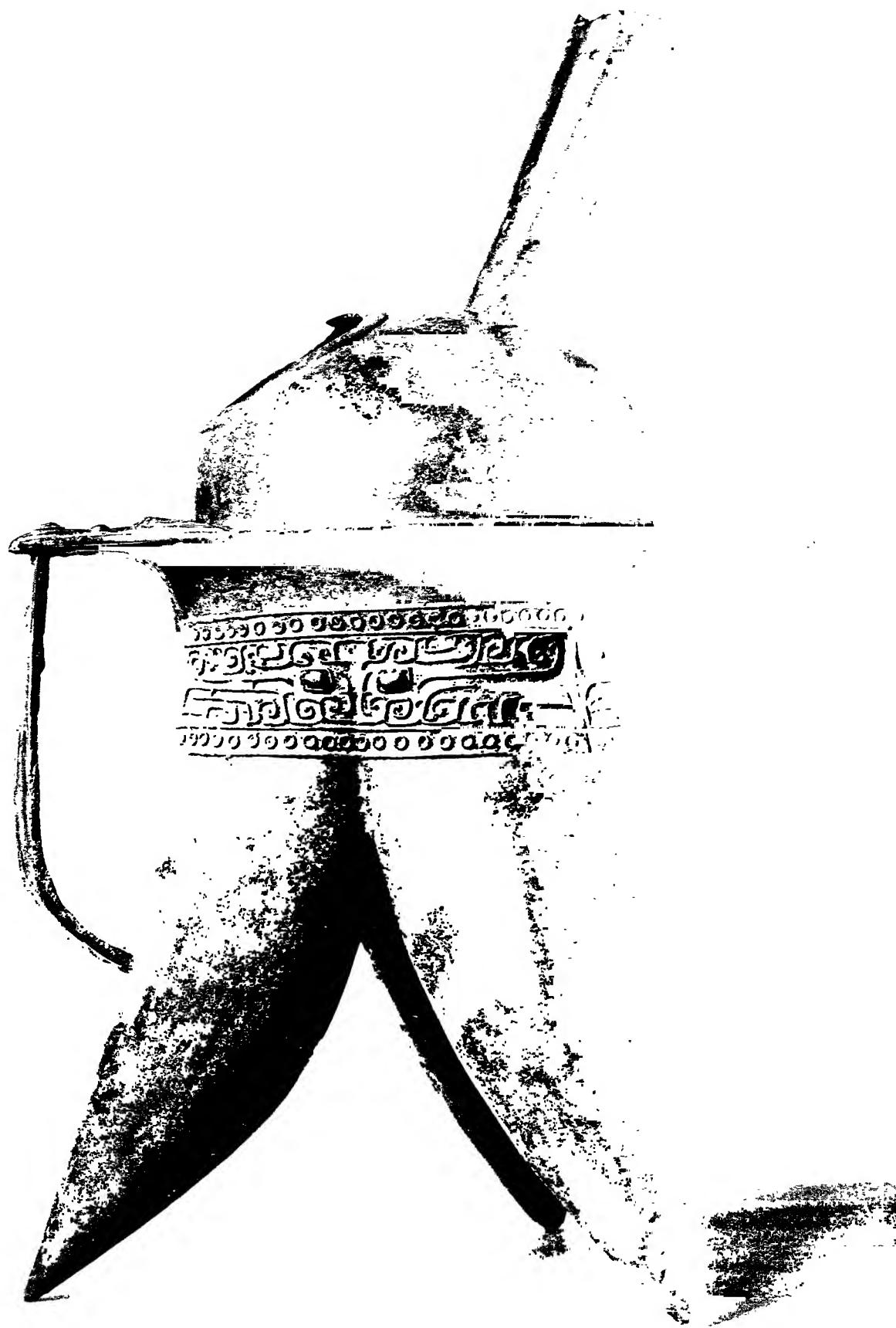
A. Couteau de jade à manche de bronze orné. *Ex coll. C. T. Loo et C<sup>ie</sup>.*

B. Couteau de jade à manche de bronze orné. *Louvre.*

C. *Ko* en bronze à incrustations de turquoise. *Coll. Eumorfopoulos.*

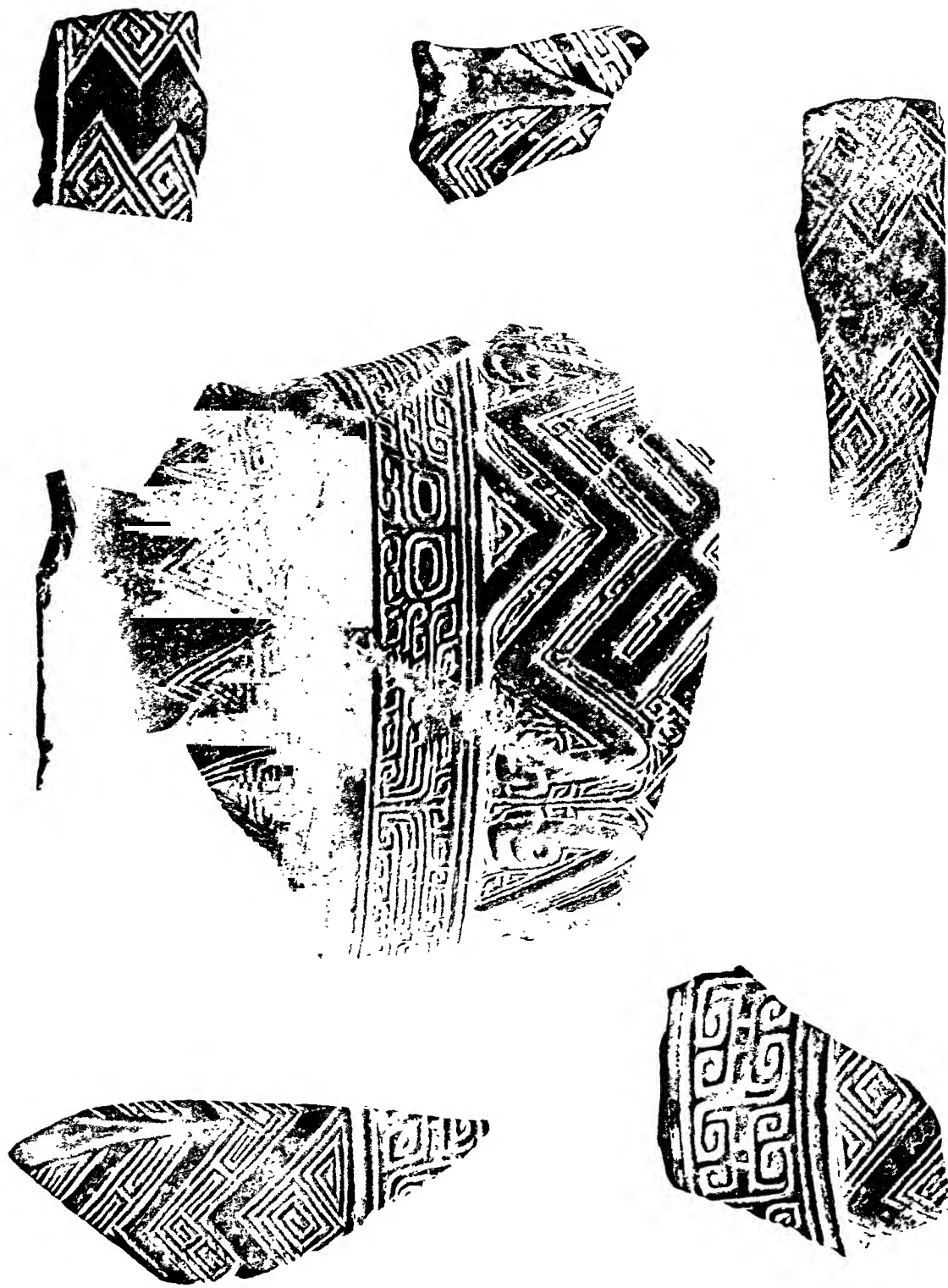






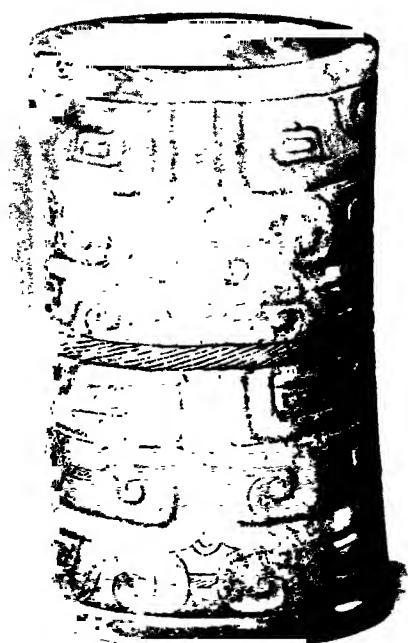
Trépied en bronze. *Staatliches Museum, Berlin.*





Fragments de céramique blanche incisée. C. E. A. (O. S.).

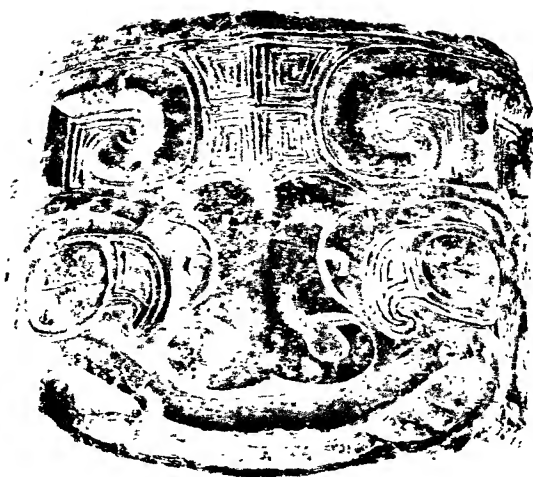




A



B



C



D



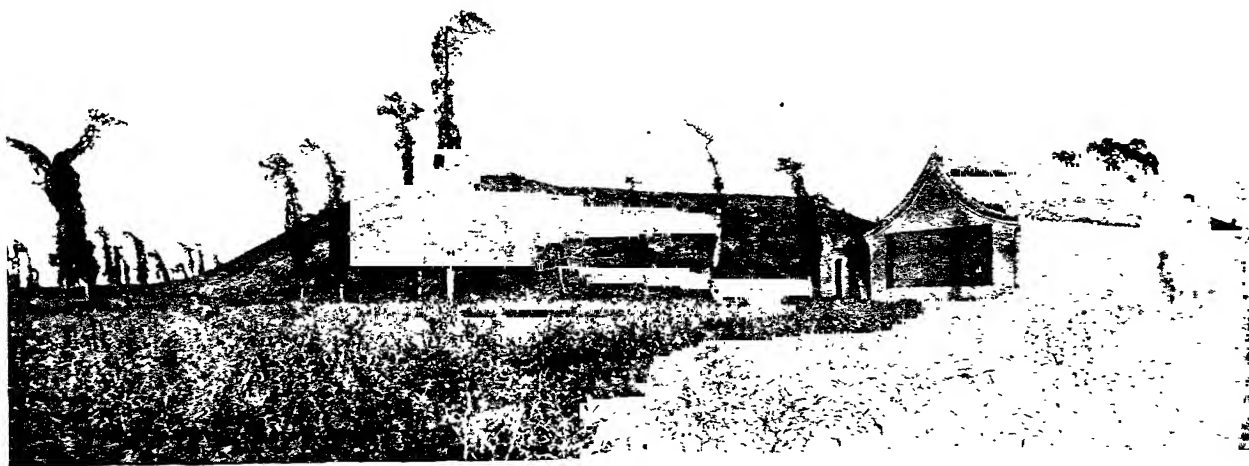
E



F

- A. Tube en jade blanc. Chine, haute époque. *Coll. Eumorfopoulos.*  
 B. Vase en marbre sculpté. Vallée d'Ulua (Honduras Britannique). *University Museum, Philadelphia.*  
 C. Masque de *t'ao t'ie* en marbre. Chine, haute époque. *Coll. Sirén.*  
 D. Vase en céramique. Quiche (Guatemala). *Peabody Museum, Cambridge (É. U. A.).*  
 E. Tête de *t'ao t'ie* en terre cuite. Chine, haute époque. *Coll. privée, Shanghai.*  
 F. Partie inférieure d'une stèle. *Quiriga, Guatemala.*





A



B



C

- A. Sépulture du duc Wen Wang. *Hien-yang, Chen-si.*  
 B. Autres sépultures situées à Kong-lin. *Hien-yang, Chen-si.*  
 C. Sépulture de l'empereur Che-houang-ti. *Lin-tong, Chen-si.*





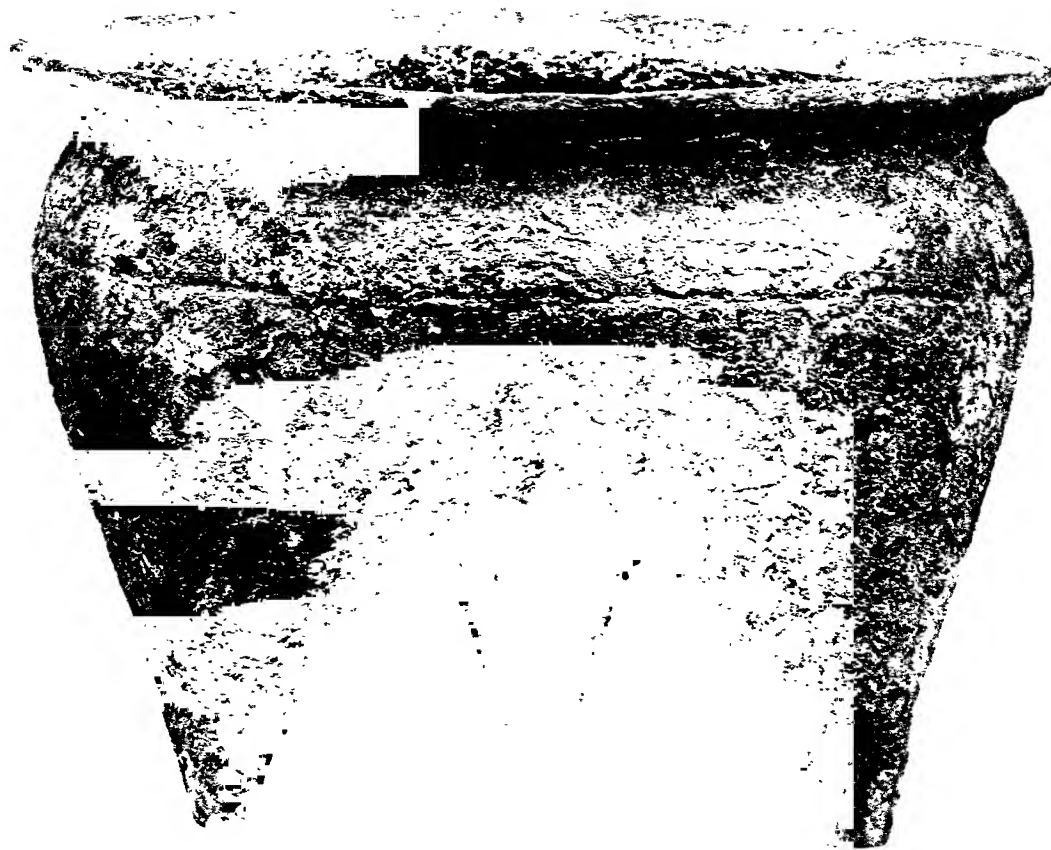


A, B, C, D. Poteries sans peintures de l'époque Tchcou. C.E.A.





A



B

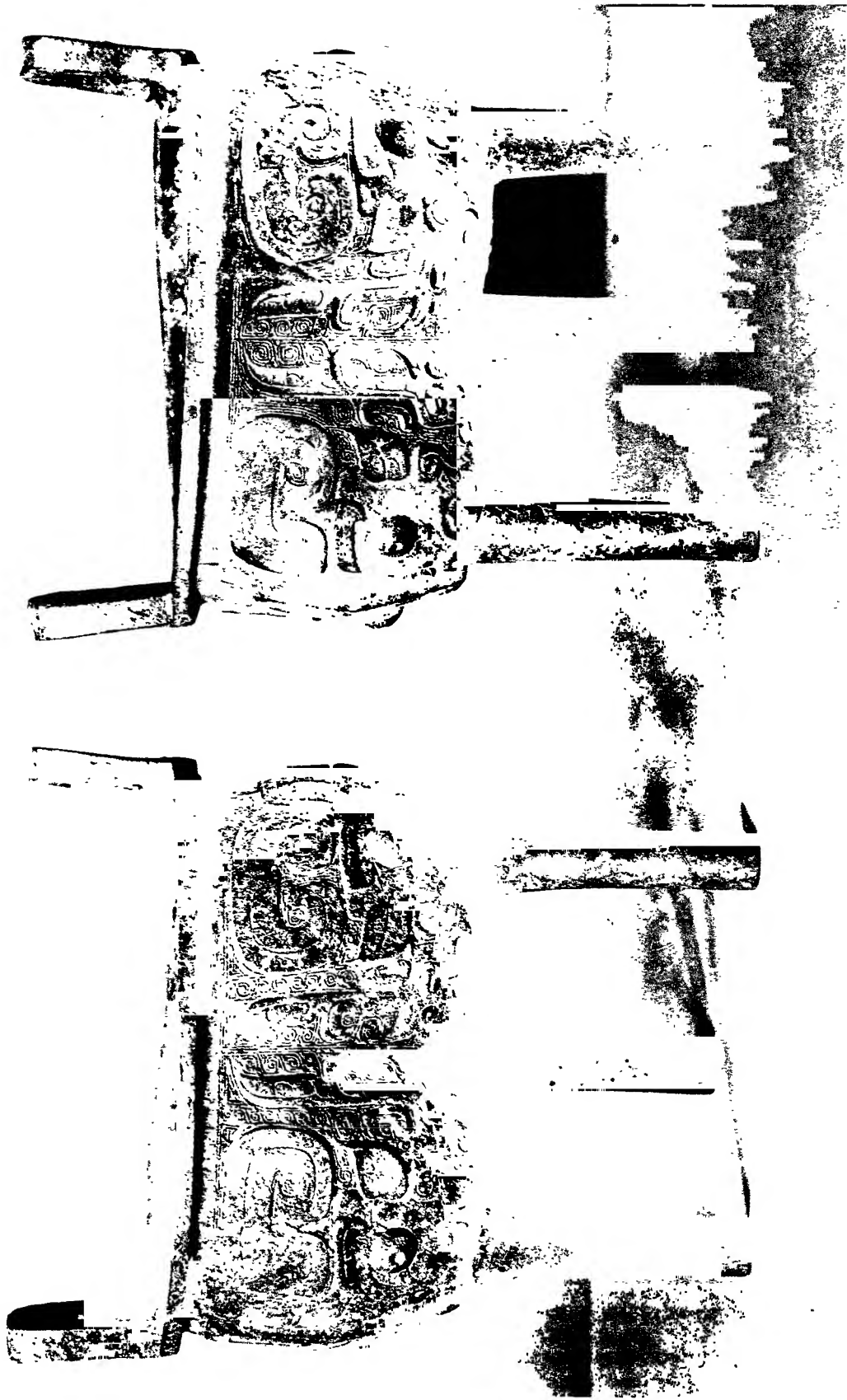
A. Trépied *li* en bronze, décoré. *Coll. Sumitomo.*  
B. Trépied *li* en bronze, sans décor. *Metropolitan Museum, New-York.*





A. Trépied *ting* avec masques *t'ao t'ie*. — B. *Hien*, chaudron sur un trépied.  
Coll. Sumitomo.

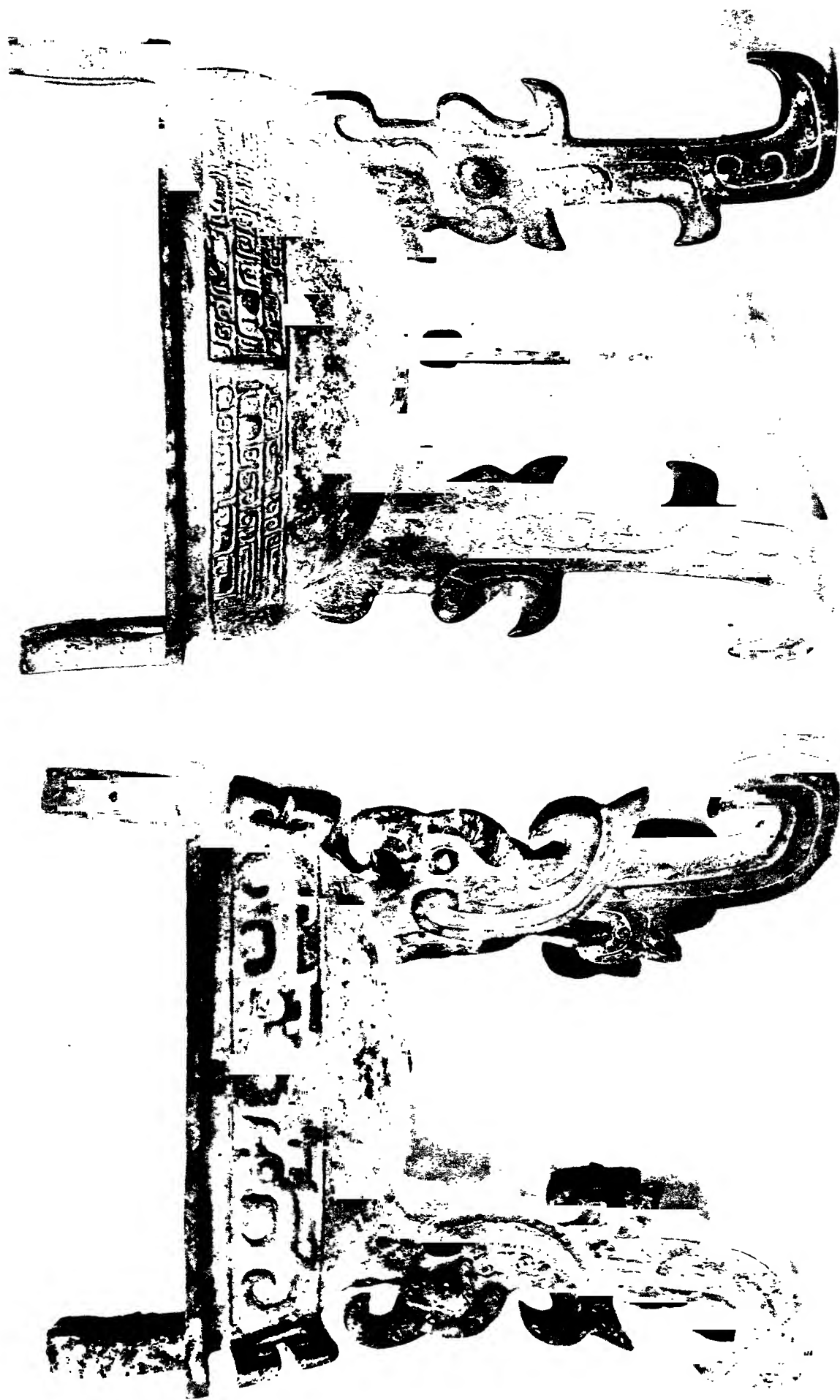




Paire de trépieds *ting*. Coll. Dr. U. Burchard, Berlin.







B

A

Trépieds soutenus par des dragons.  
A. *Coll. Stoclet.* — B. *Ex coll. Worch, Berlin.*





*Touei ou yi à quatre anses. Coll. Eumorfopoulos.*





*Touei ou yi Coll. Sumitomo.*

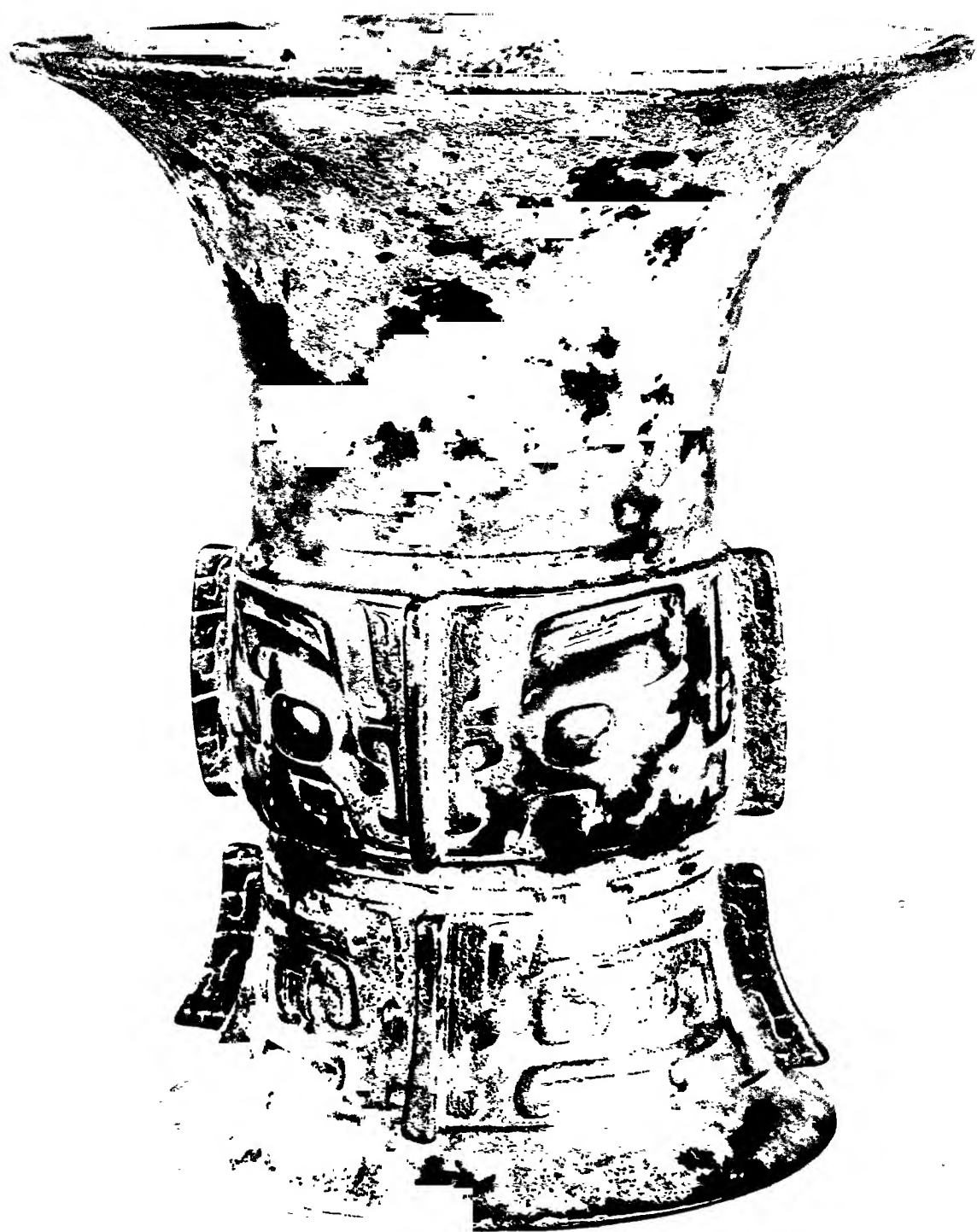




*Tsouen. C. T. Loo et C<sup>e</sup>.*

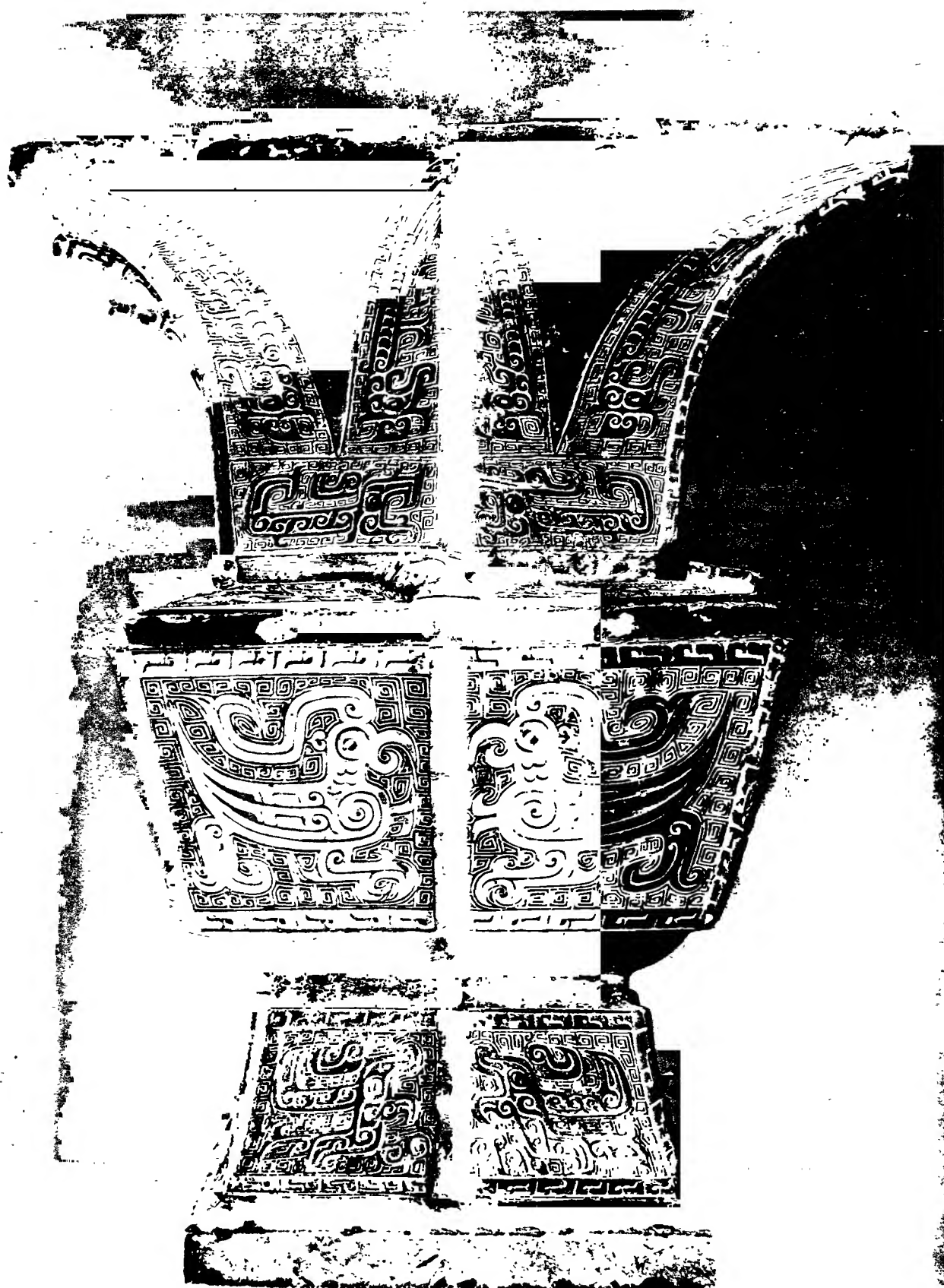






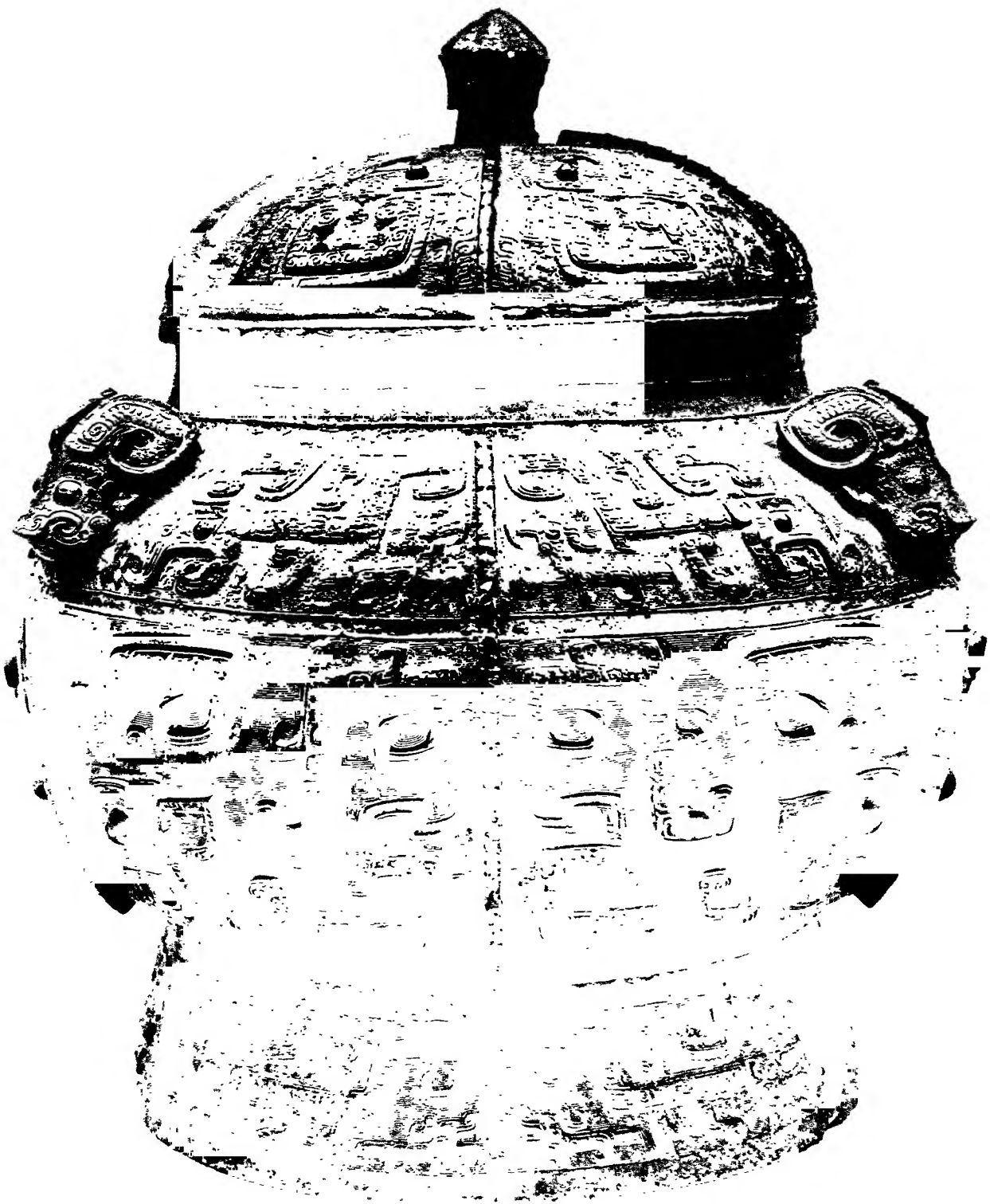
*Tsouen. Art Institute, Chicago.*





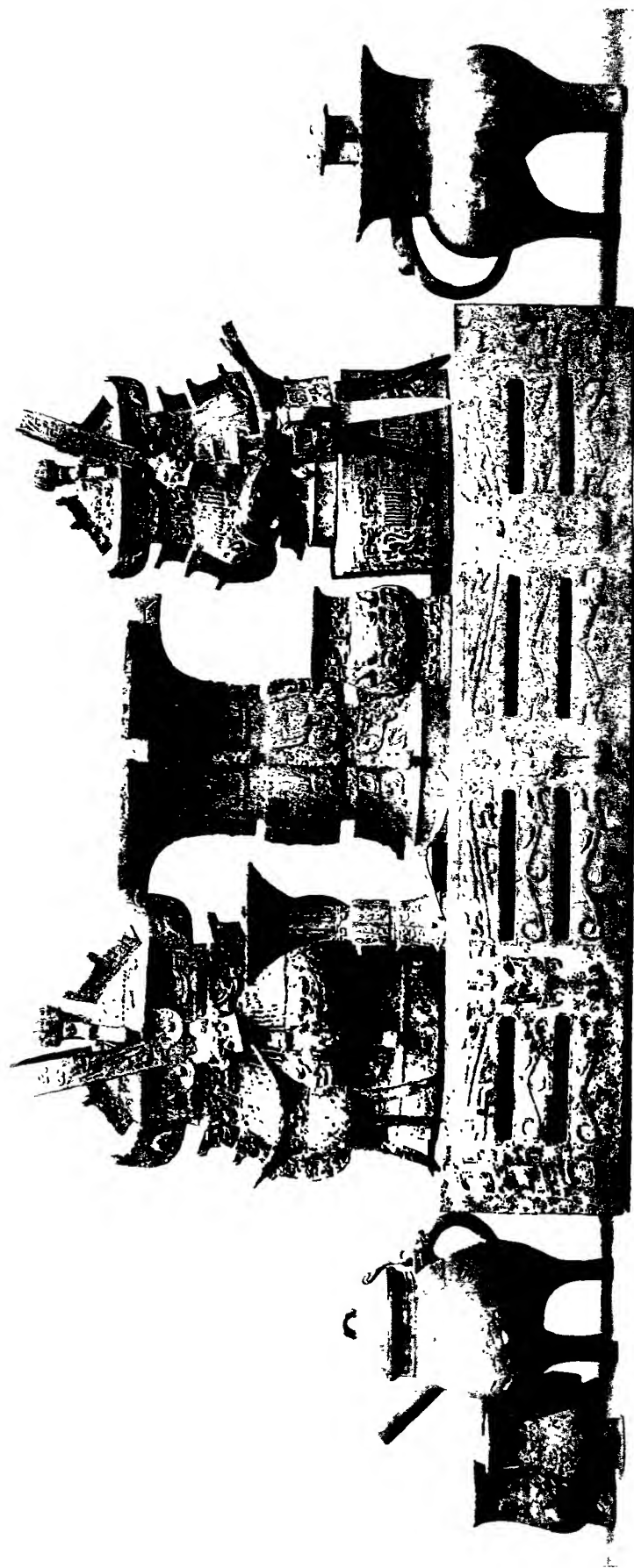
*Tsouen carré. Freer Gallery of Art, Washington.*





*Lei. Metropolitan Museum.*

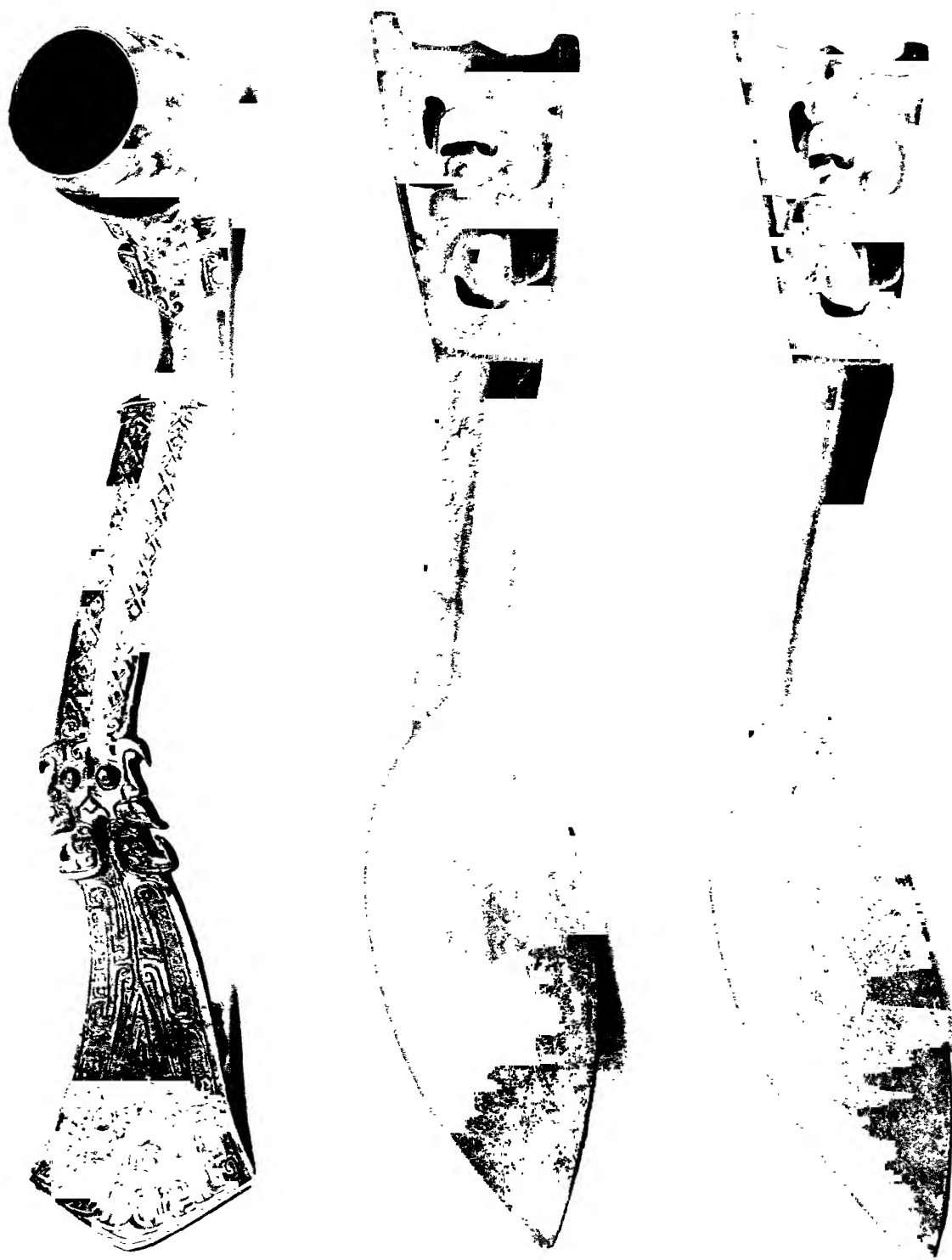




Série de vases rituels provenant de Pao-ki-hien. *Metropolitan Museum.*







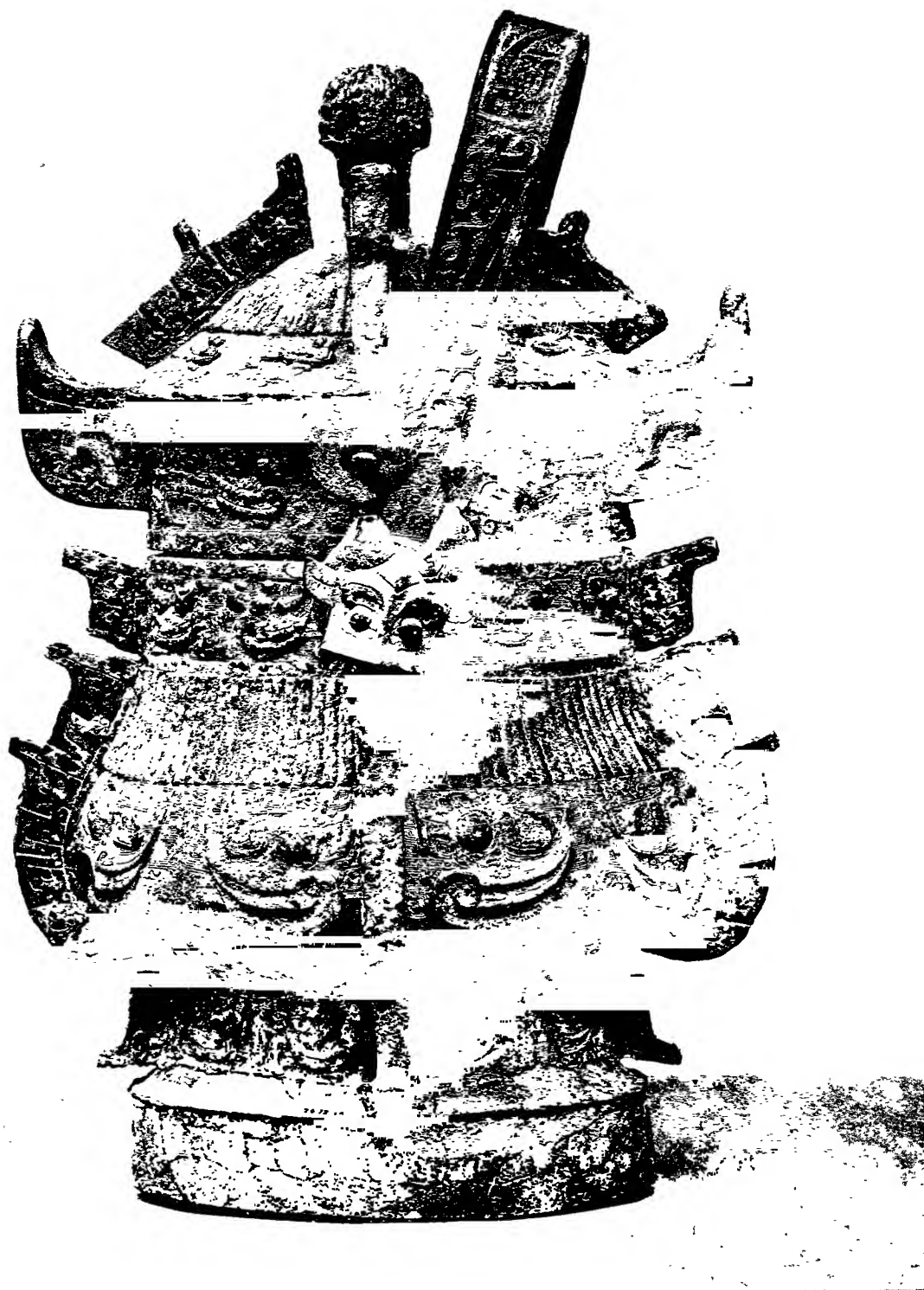
Une louche et deux cuillers. Série de Pao-ki-hien. *Metropolitan Museum.*





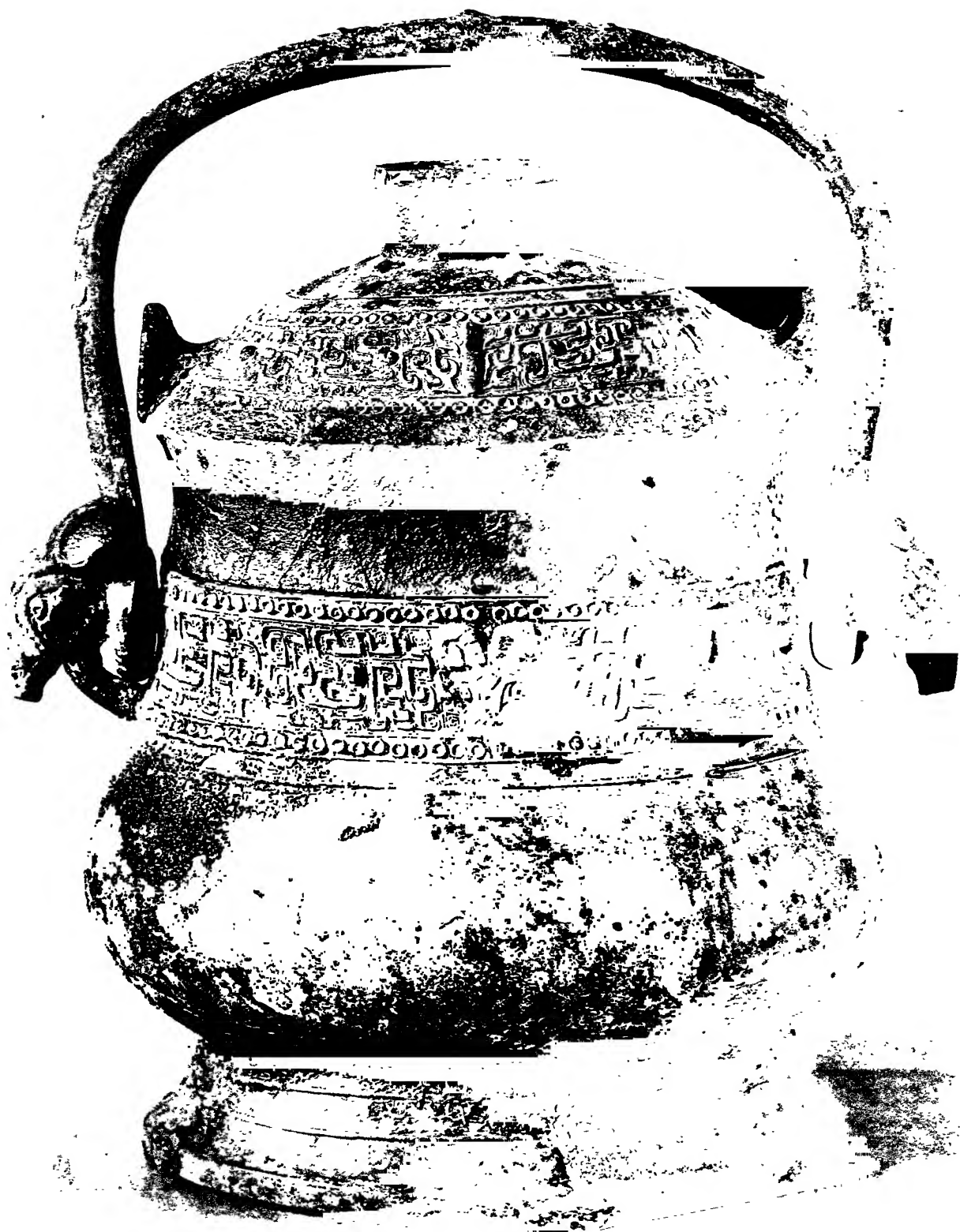
*Tsouen. Série de Pao-ki-hien. Metropolitan Museum.*





*Yu. Série de Pao-ki-hien. Metropolitan Museum.*

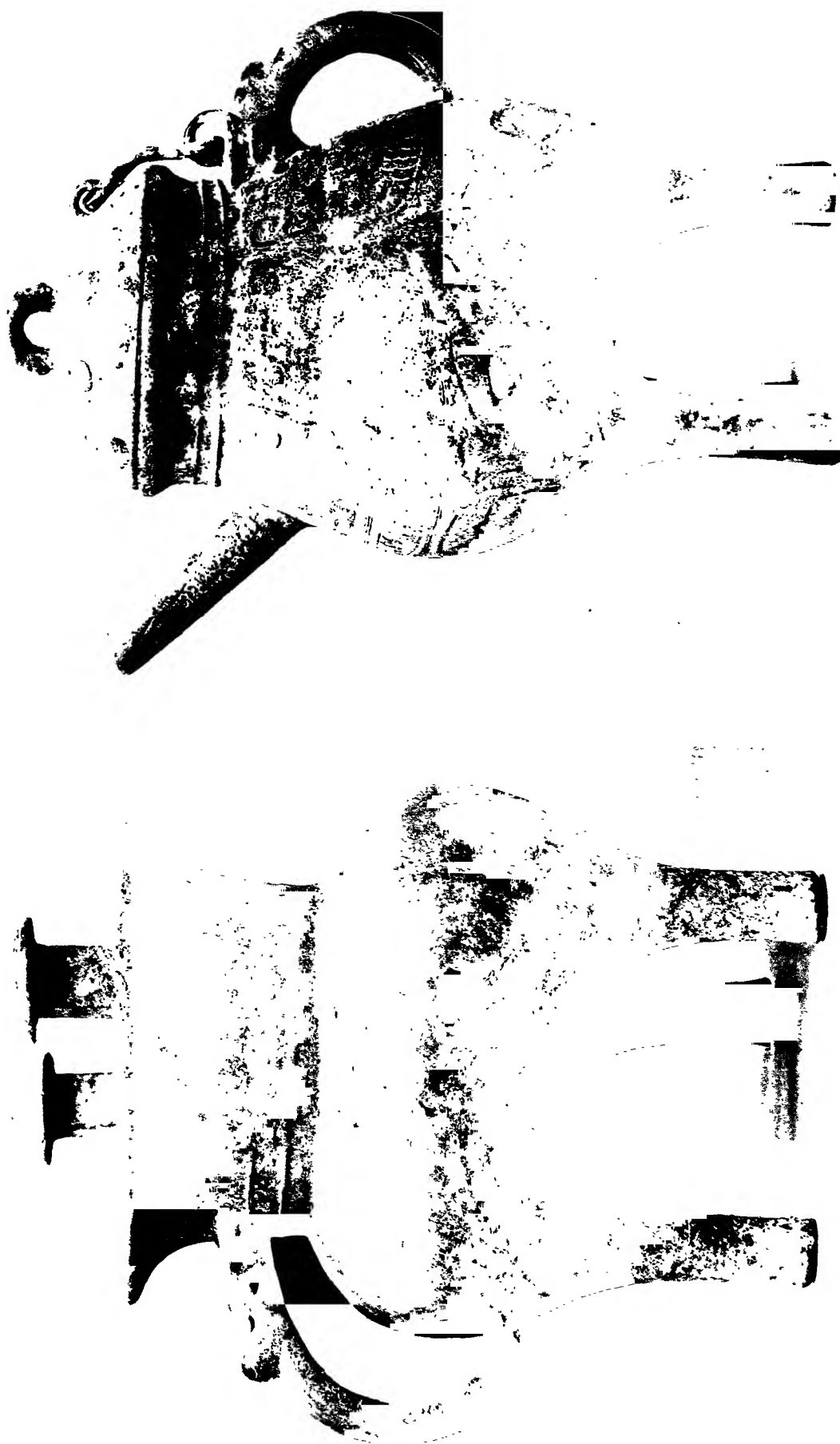




*Yu. Museum of Fine Arts, Boston.*





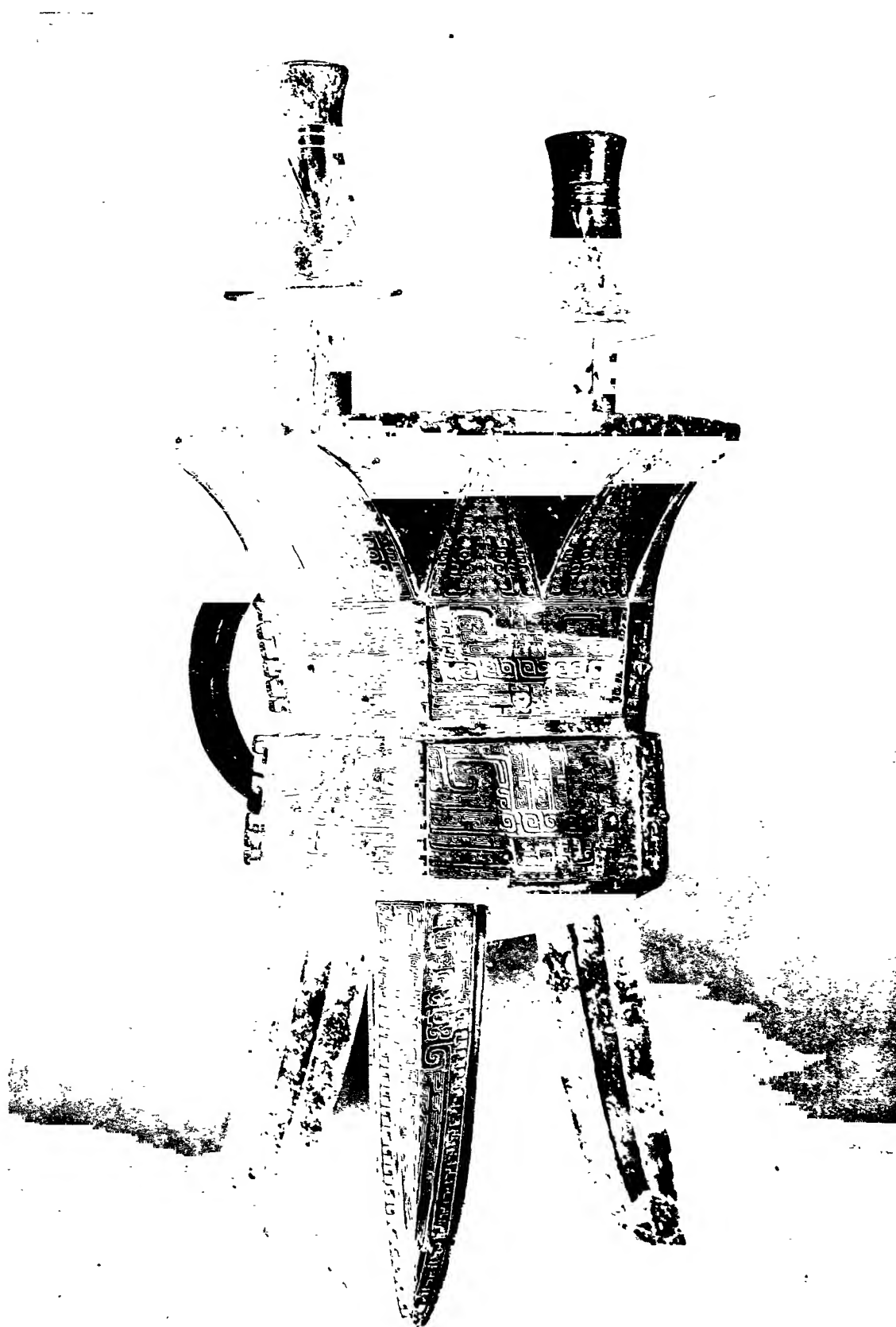


A

B

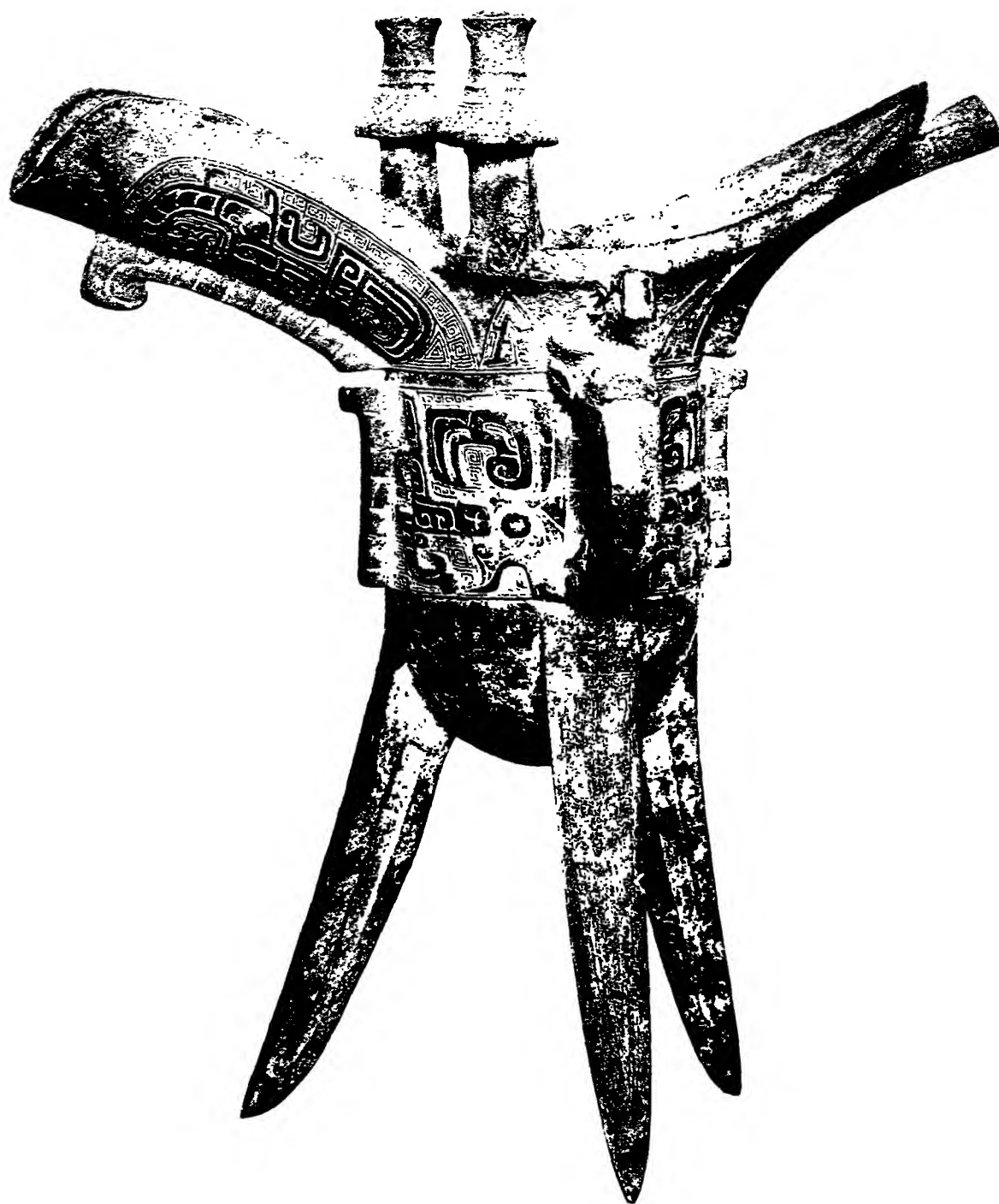
A. *Kia*. — B. *Iio*. — Série de Pao-ki-hien, *Metropolitan Museum*.





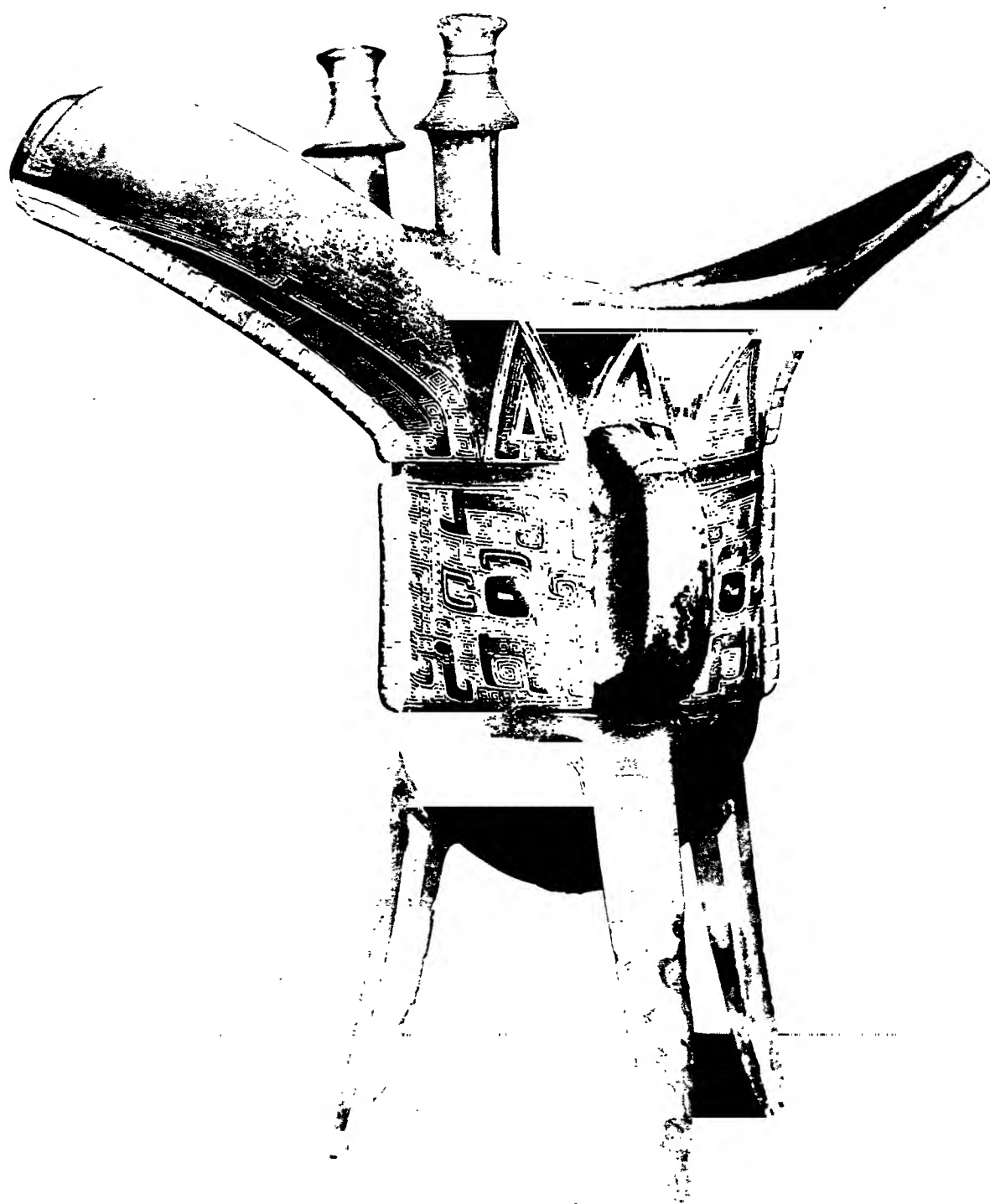
*Kia. Freer Gallery of Art, Washington.*





*Tsio. Série de Pao-ki-hien. Metropolitan Museum. New-York.*

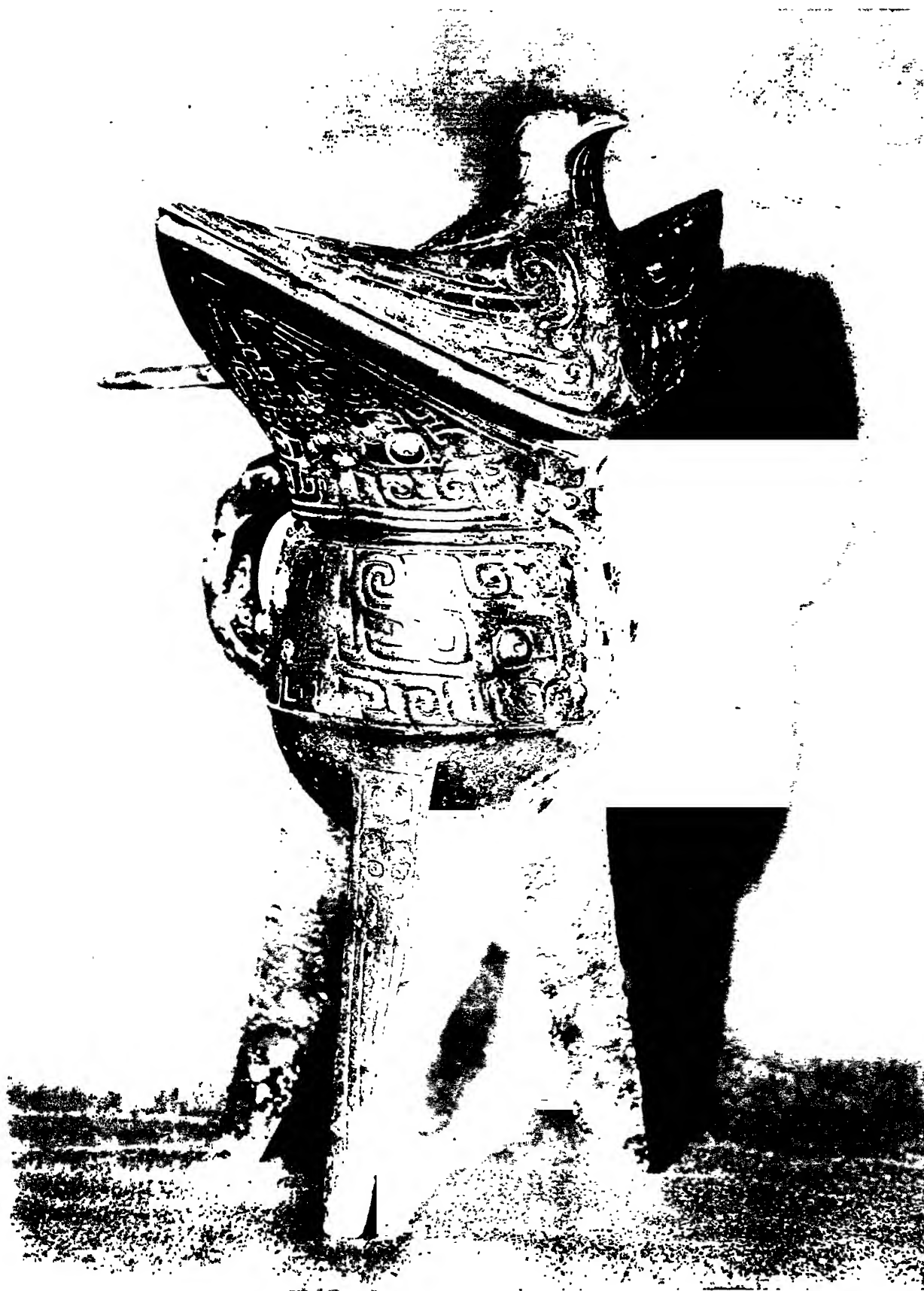




*Tsio. Freer Gallery of Art, Washington.*







*Tsio à couvercle en forme d'oiseau. Coll. de M<sup>me</sup> C. R. Holmes, New-York.*



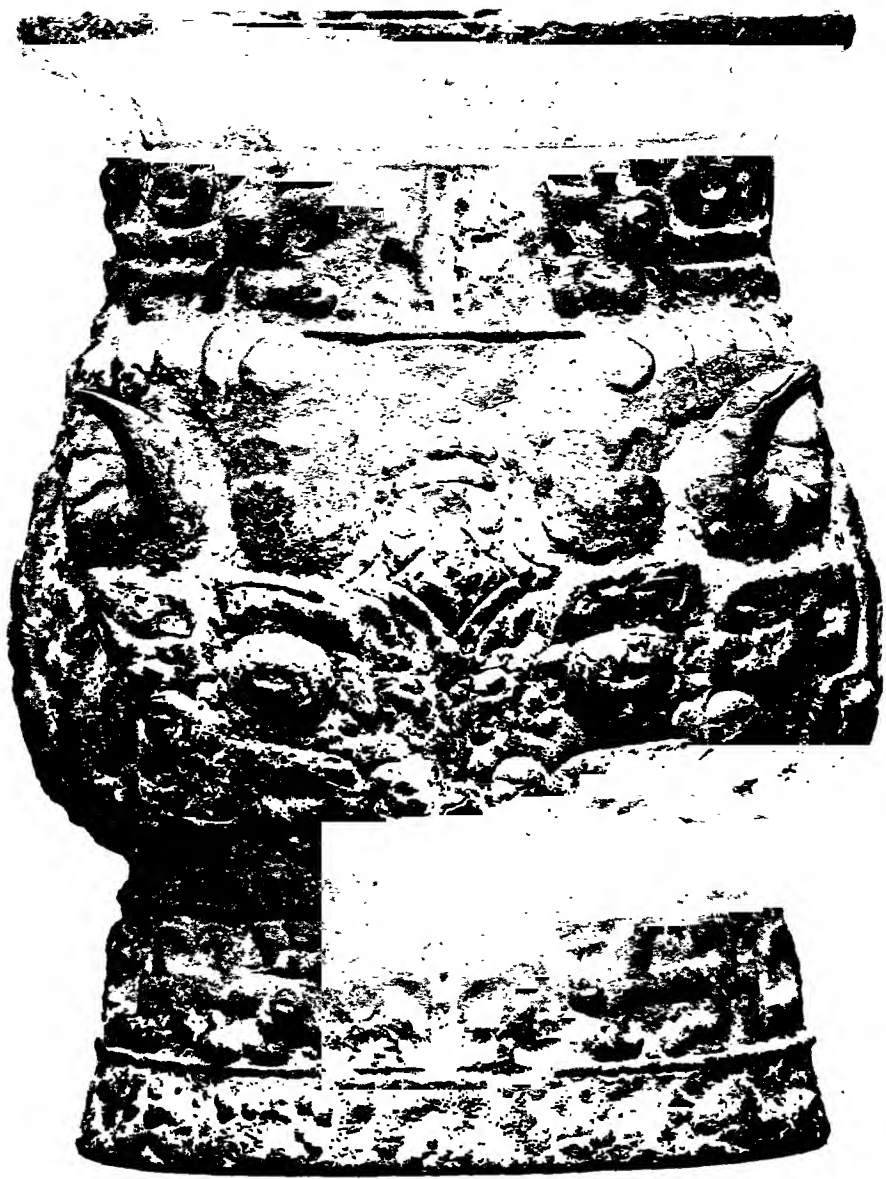


B

A. Kou. Ex coll. Ton Ying Co., New-York.  
B. Kou. Série de Pao-ki-hien. Metropolitan Museum.

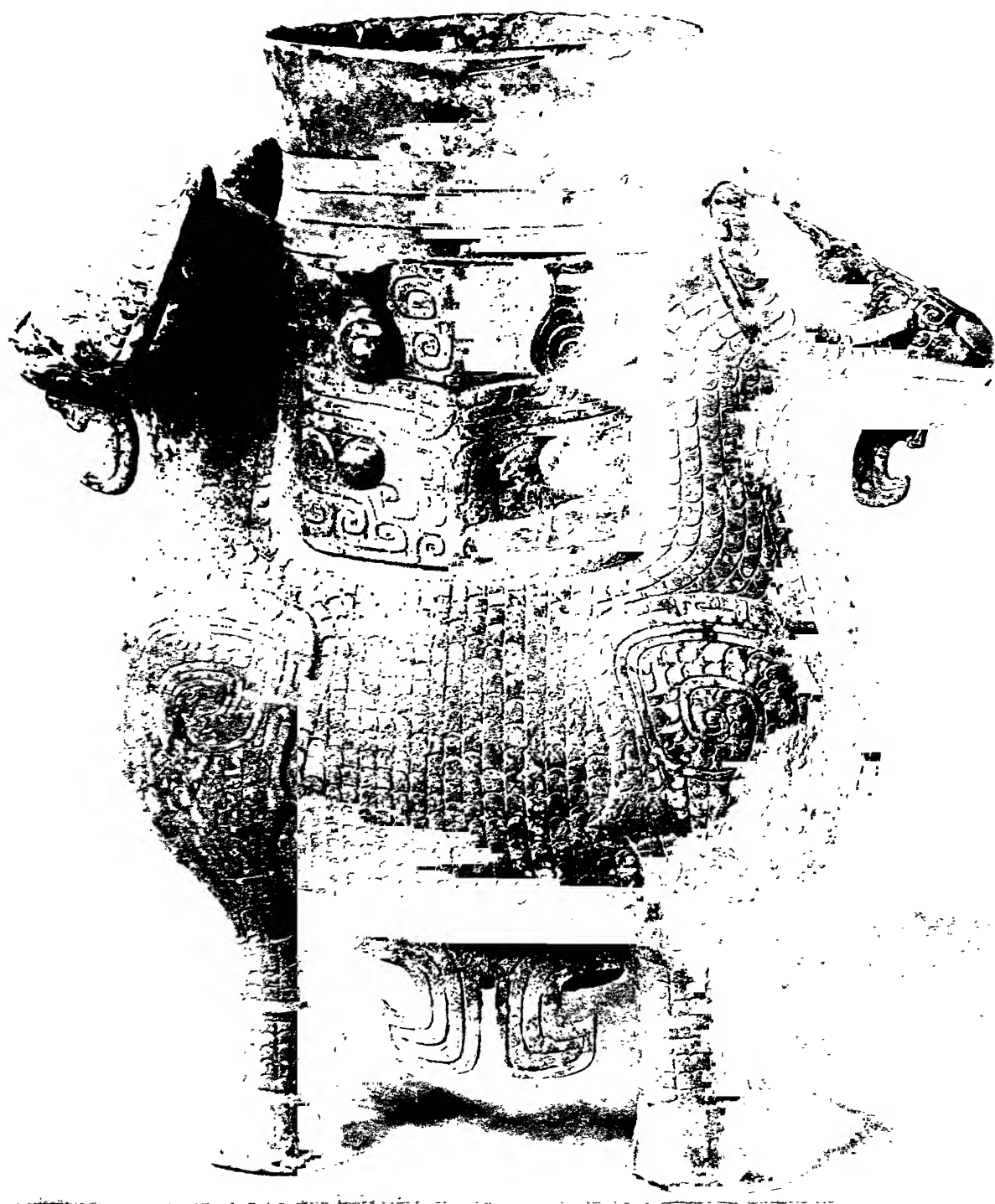
A





*Tche* (gobelet). Série de Pao-ki-hien. *Metropolitan Museum*.





Vase rituel figurant deux béliers. *Coll. Eumorfopoulos.*







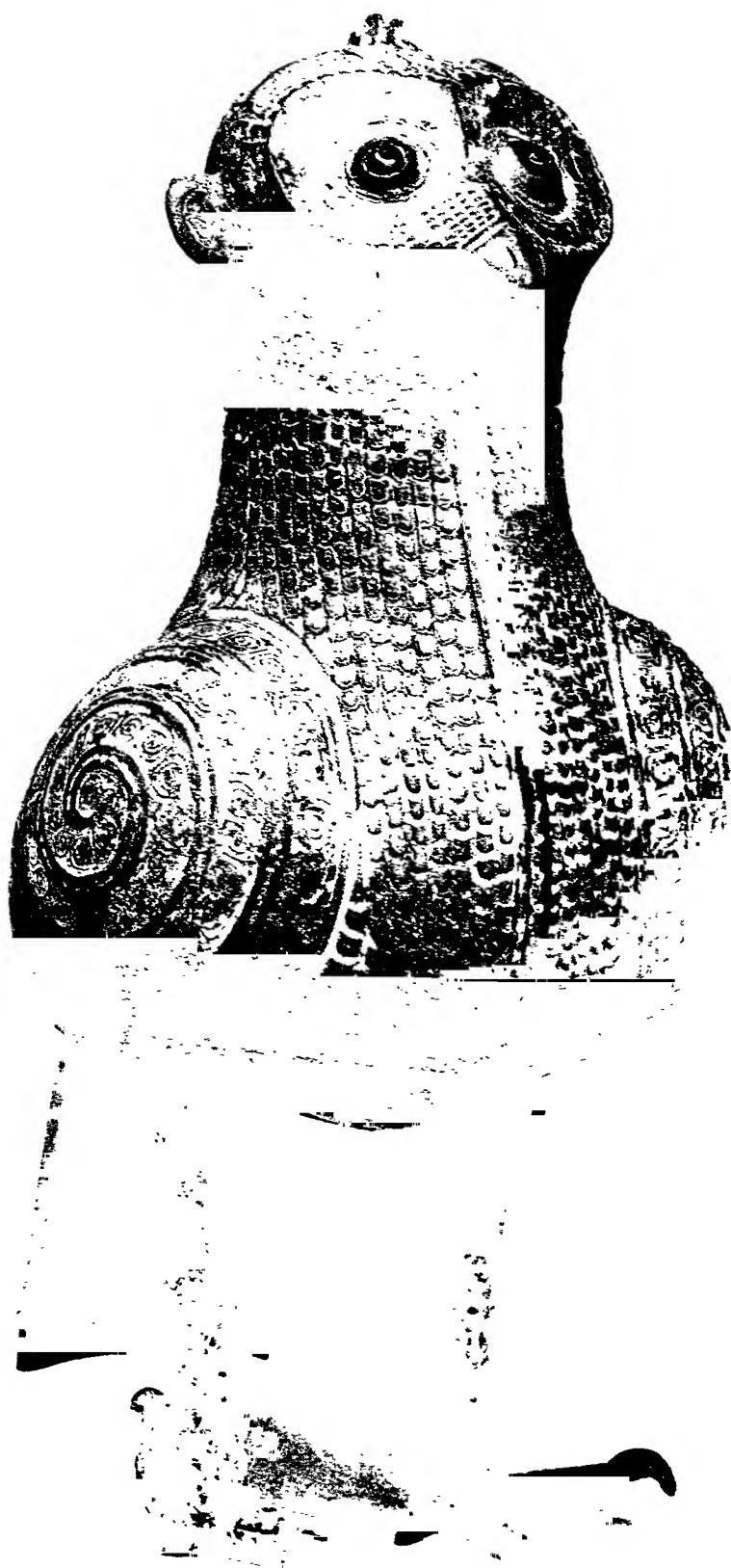
A. Vase rituel en forme de hibou. *Ex coll. Peytel.*  
B. Yu composé de deux hiboux. *Coll. Sunitomo.*





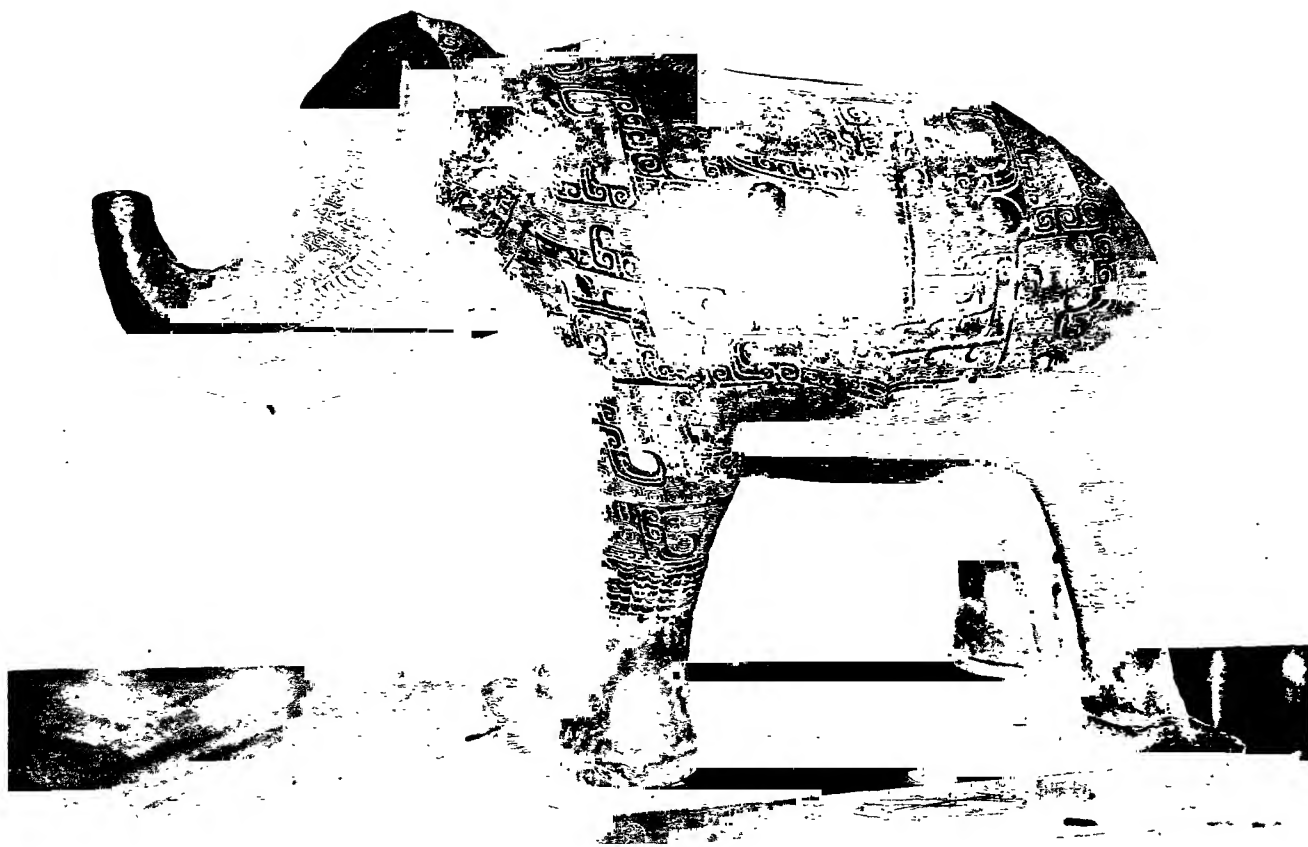
Vase rituel en forme de hibou. *Coll. Camondo. Louvre.*



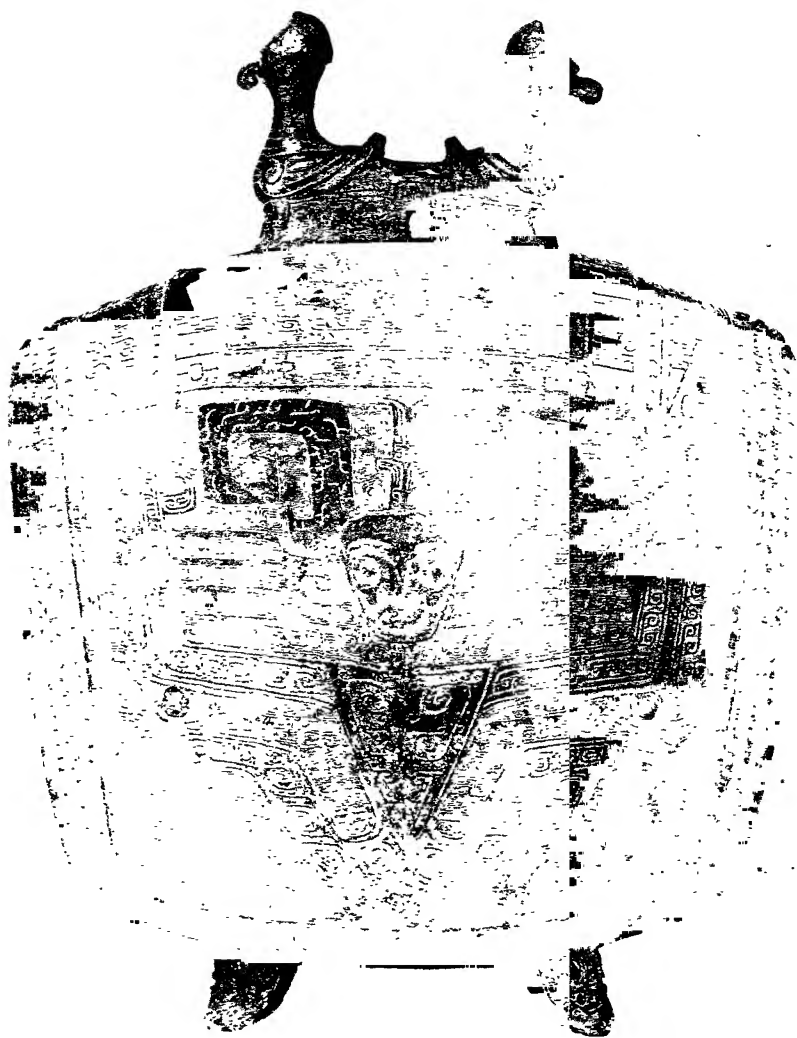


Vase rituel en forme de hibou. *Coll. Wood Bliss, New-York.*





A



B

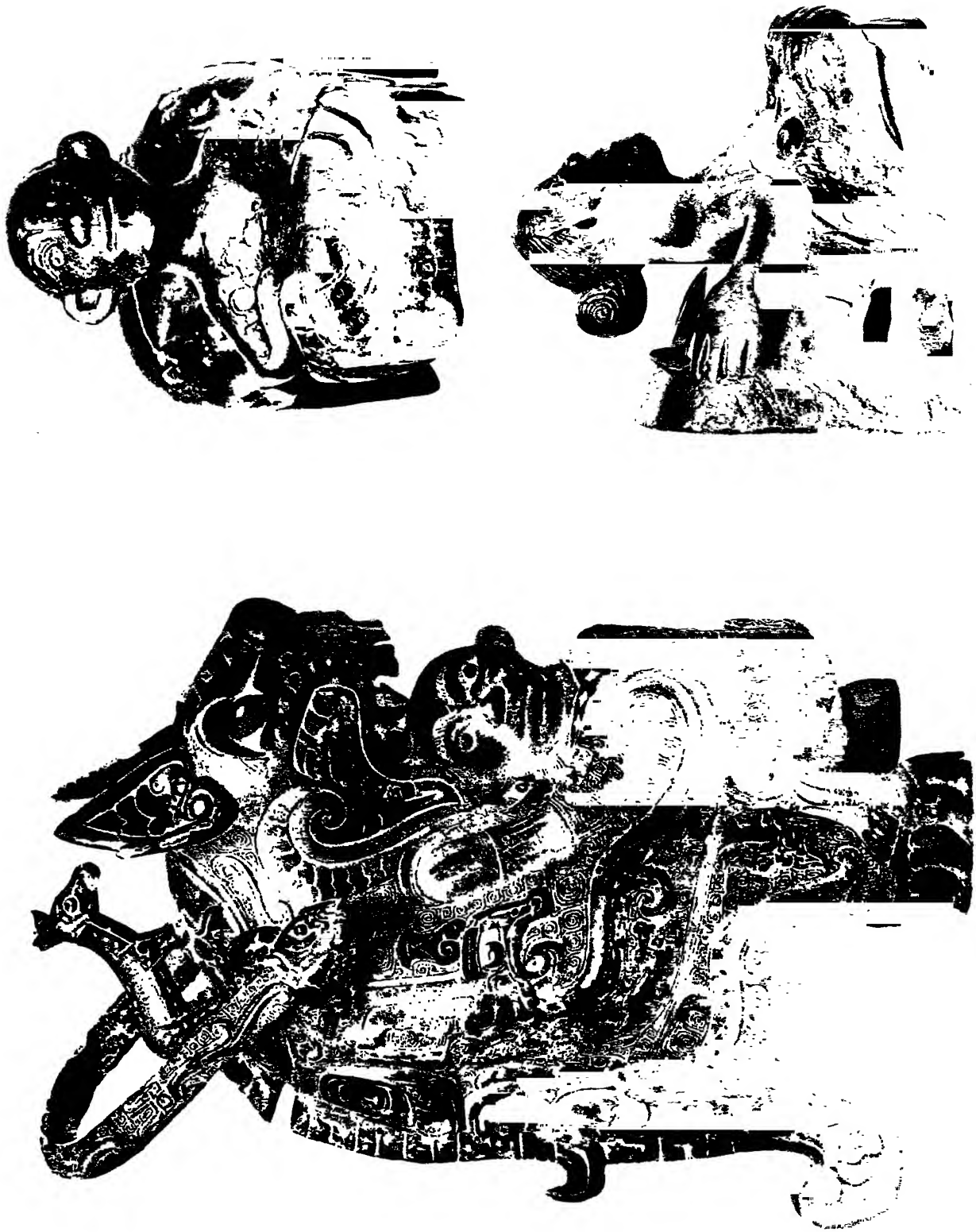


C

A. Vase rituel en forme d'éléphant. *Coll. Camondo, Louvre.*  
 B. Tambour de bronze avec un masque humain. *Coll. Sumitomo.*  
 C. Statuette en bronze. *Collection privée, New-York.*







A

B

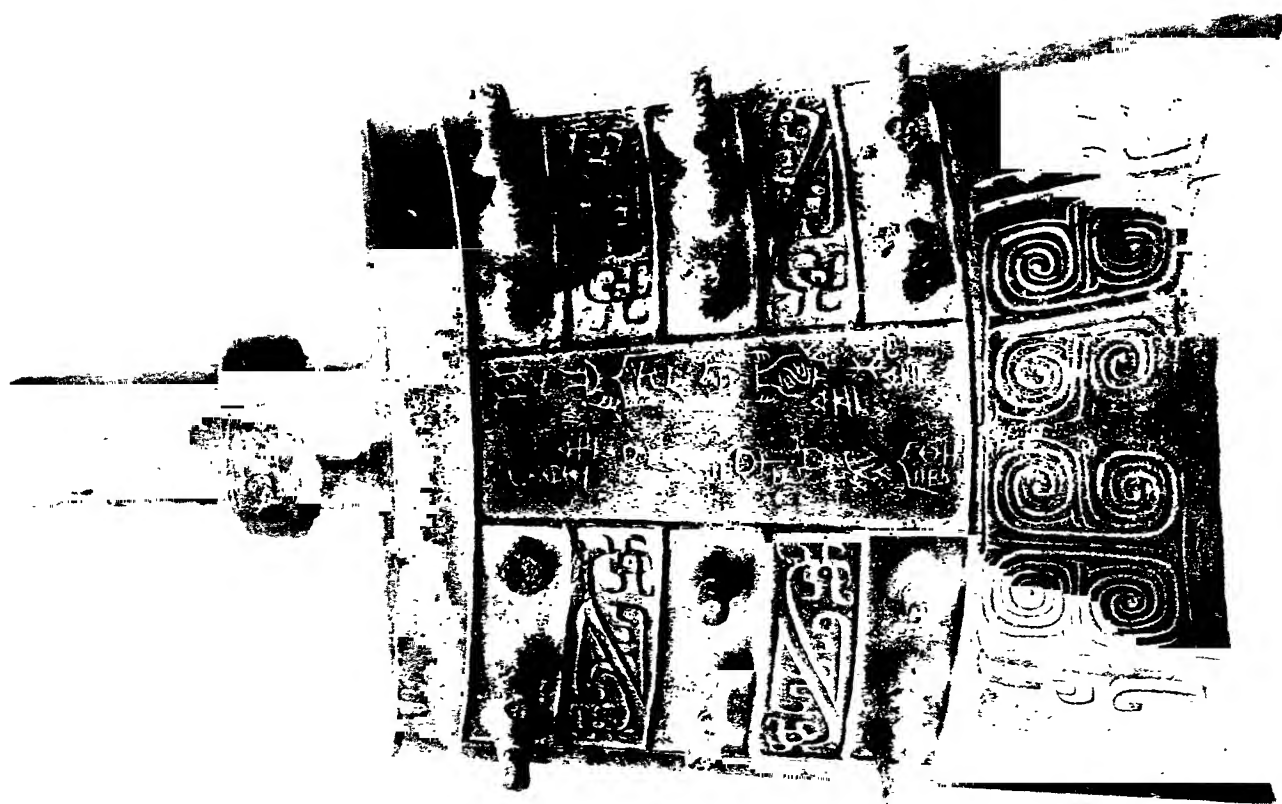
A. Yu en forme de monstre tenant un être humain entre ses crocs. Coll. Sumitomo.  
B. Tête d'essieu ornée d'une figure humaine. Freer Gallery of Art.



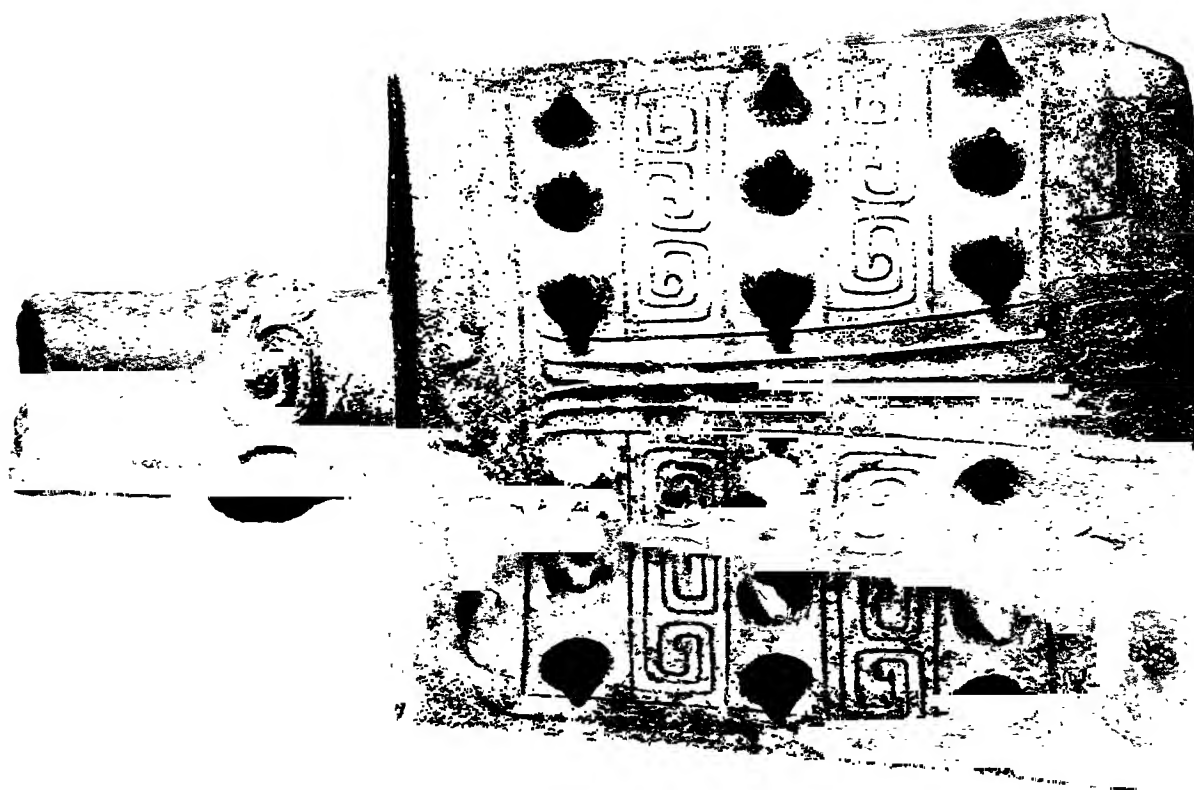


Cloche en bronze. S.A.R. le prince héritier de Suède.





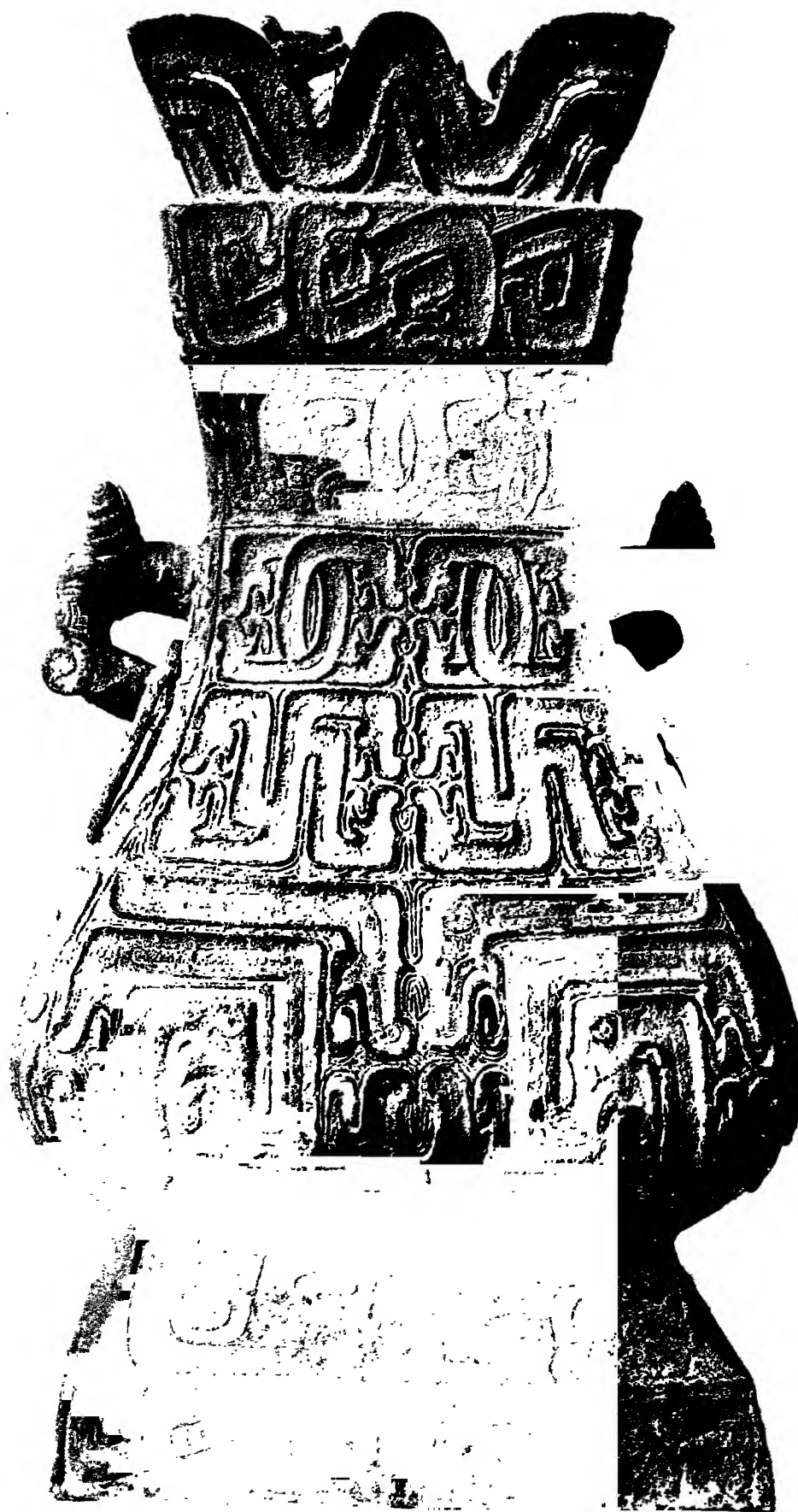
B



A

A. Cloche en bronze. *The Art Institute, Chicago.*  
B. Cloche en bronze. *Coll. Sumitomo.*

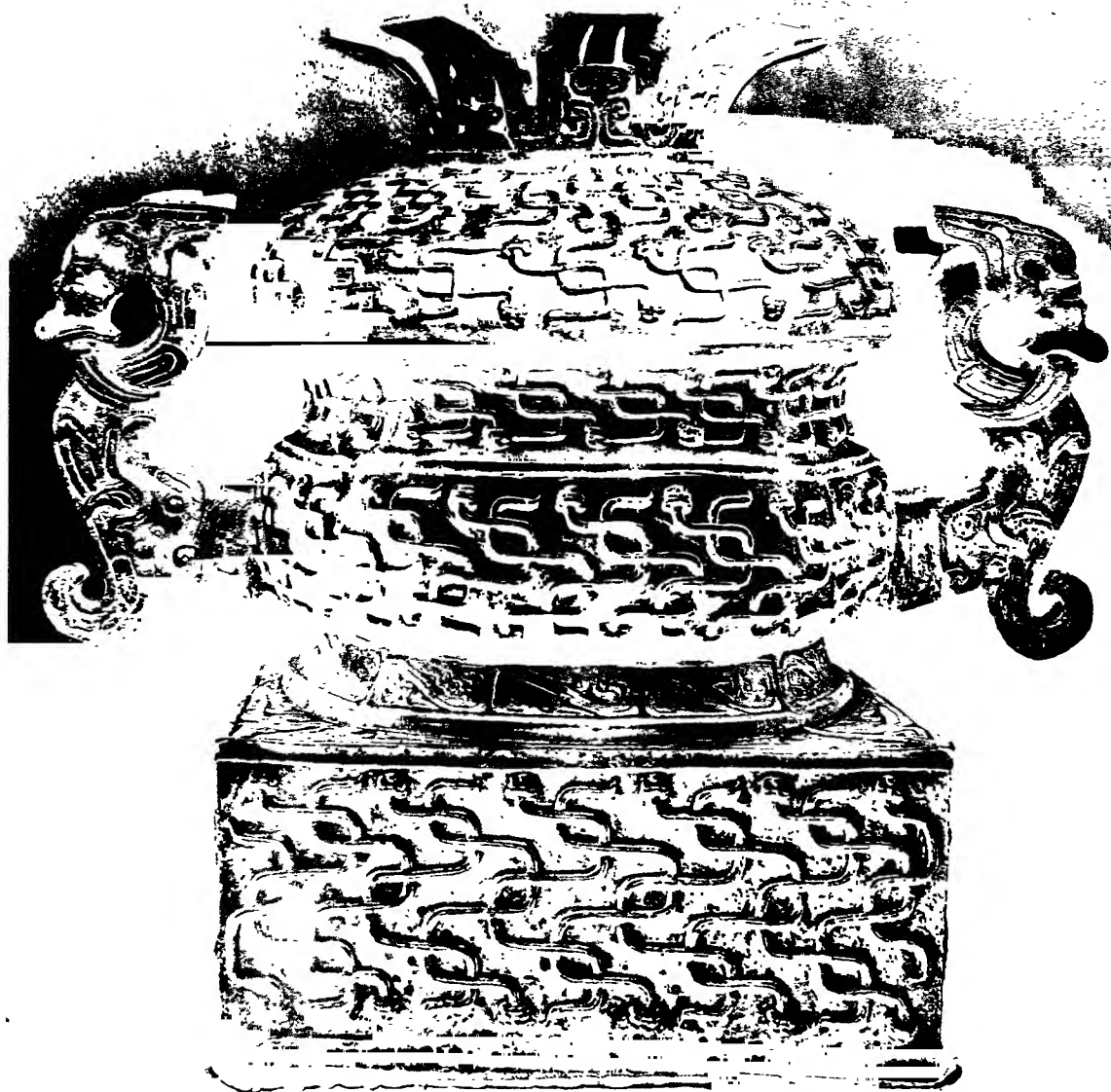




Vase de bronze (hou?). Coll. Ch. Vignier.



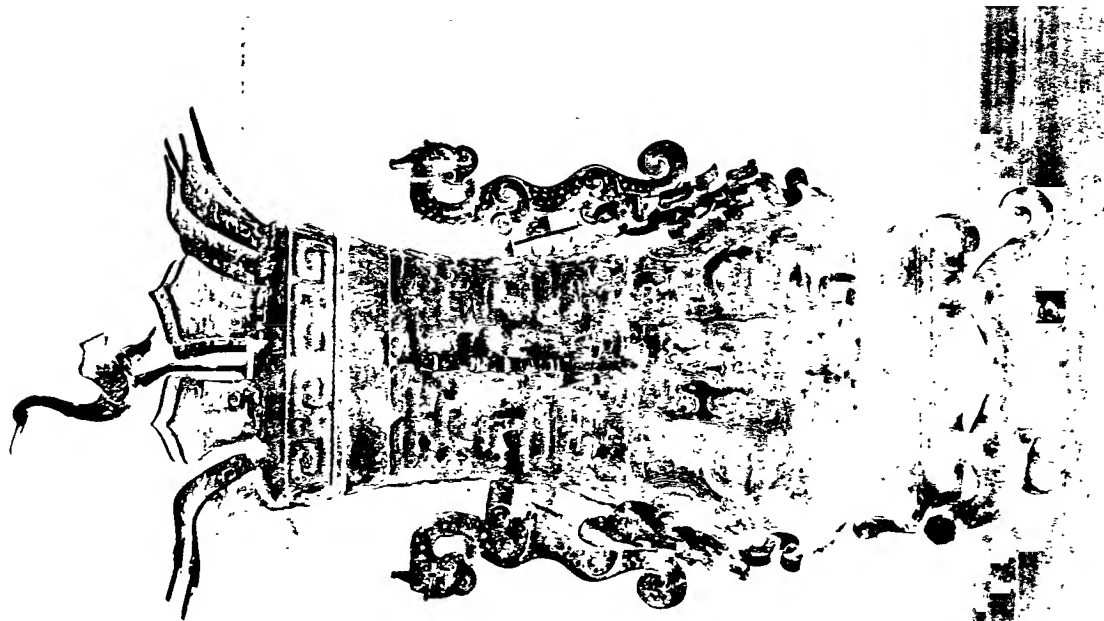




*Touei. Coll. Eumorfopoulos.*



龍壺



A

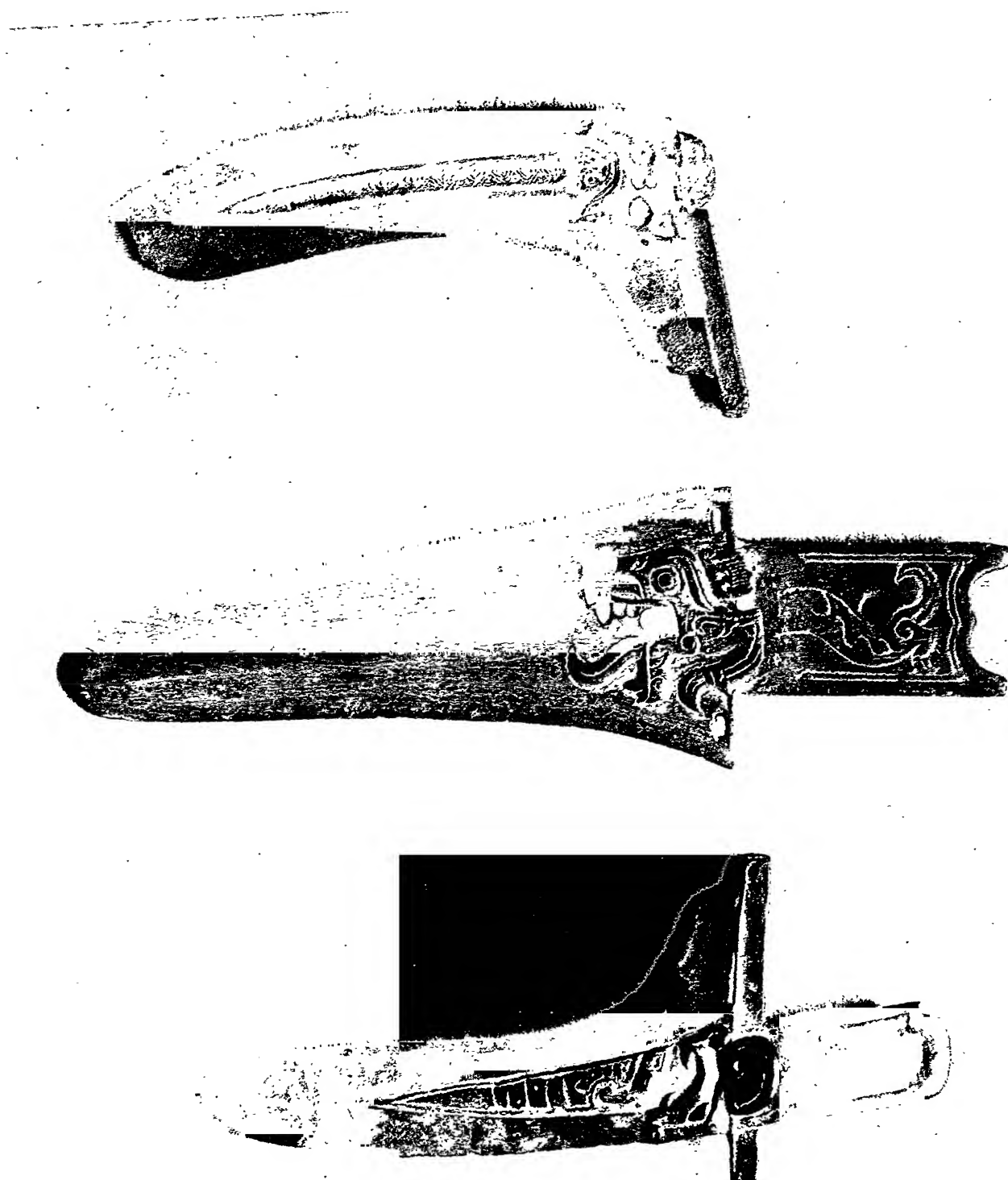
A. Vase de bronze en forme de *hou*. — B. *Hien* à quatre pieds.  
Provenant de Sin-tcheng hien. Conservés à *Hai-fong*.

壺



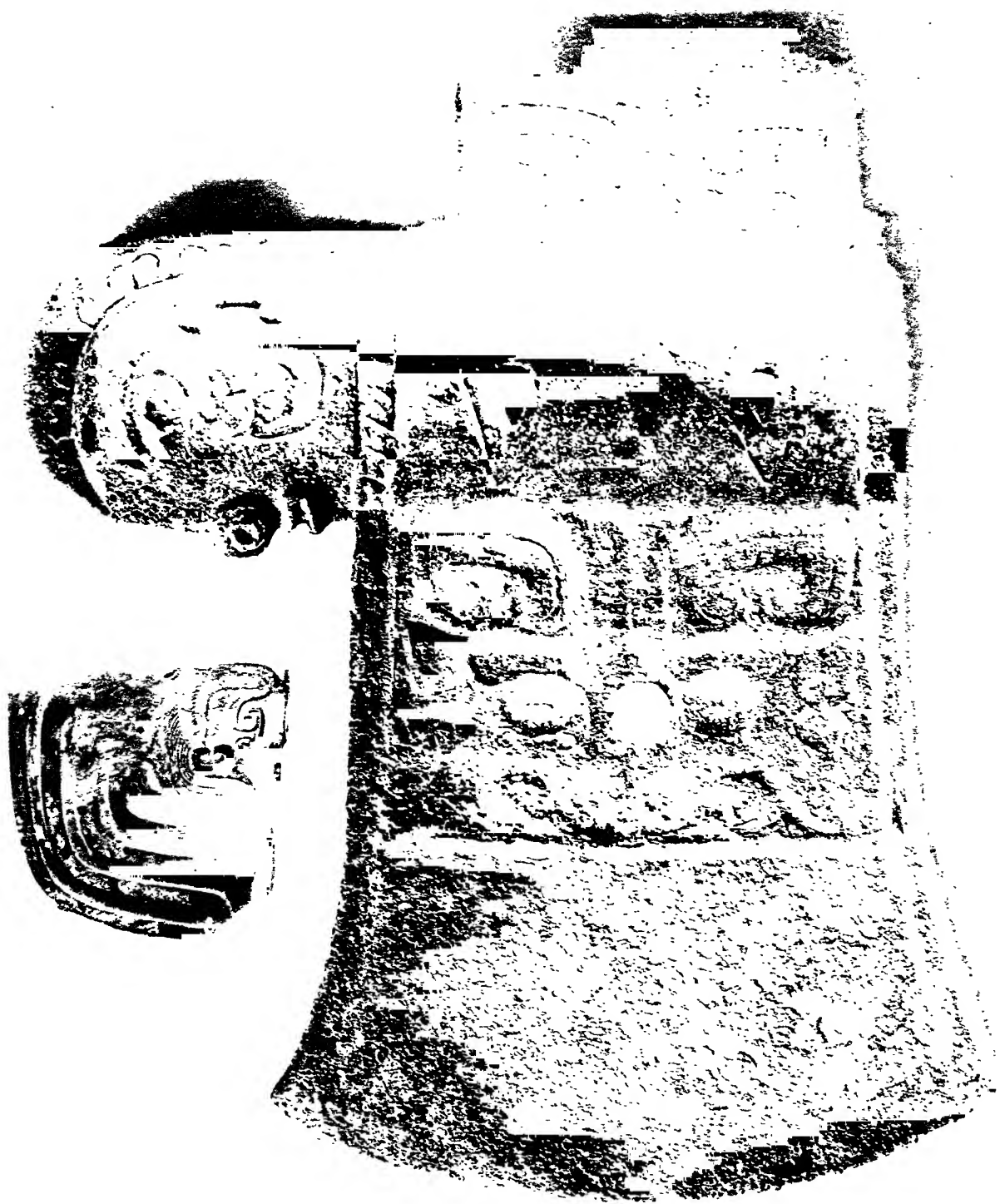
B





Trois *ko* ornés. C.E.A. (O.S.).





Hache de bronze à tête humaine. *Coll. de feu Ch. Ruthvenstone, Londres.*  
Tête casquée provenant sans doute d'une hache analogue. *Ex coll. Dr. Burchard, Berlin.*







A

B

C



D



E



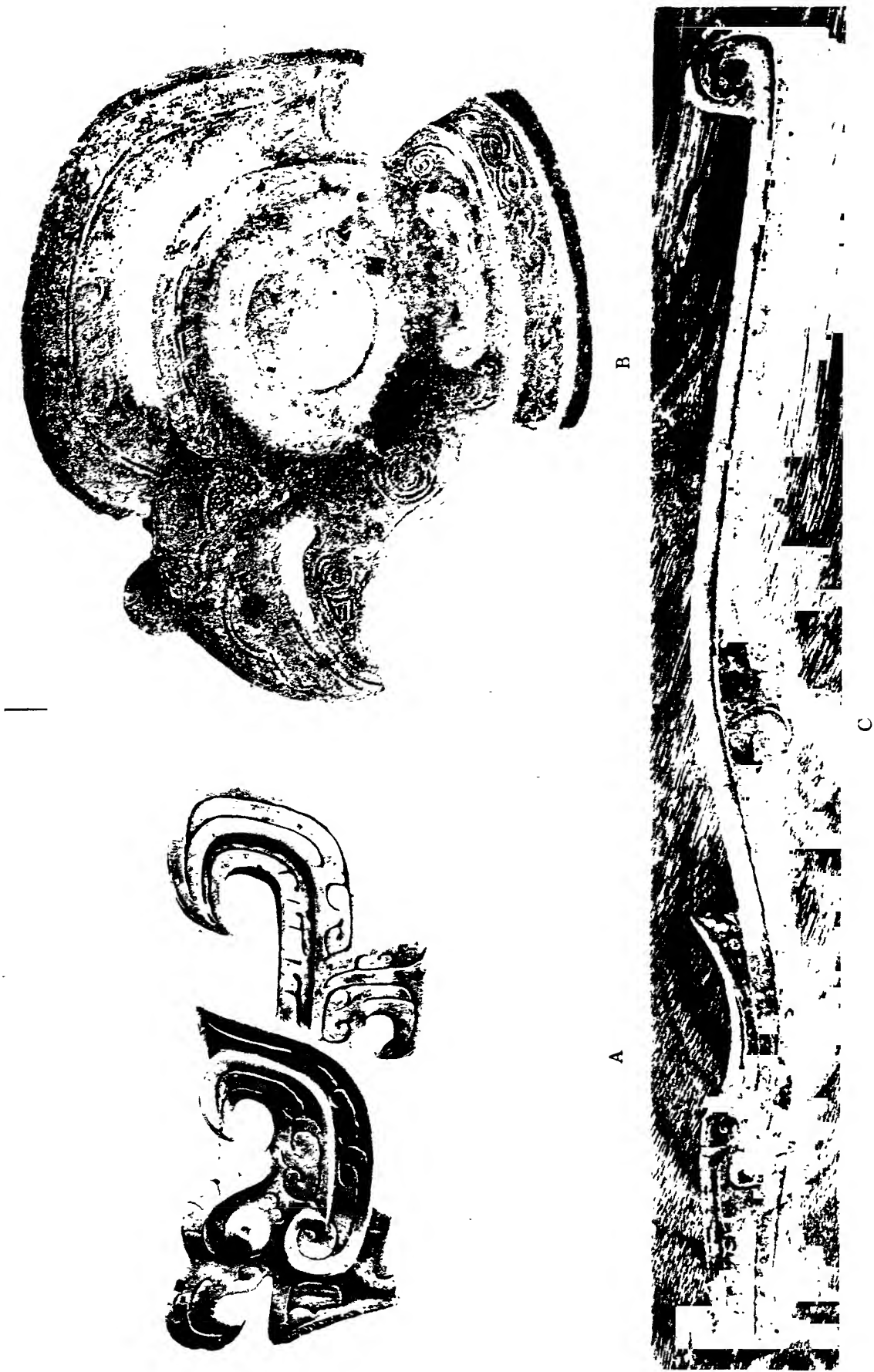
F



G

A, B, C, F. Têtes d'animaux en bronze. *C.E.A. (O.S.).*  
D. Grand double masque de *t'ao t'ie* en bronze. *The Art Institute, Chicago.*  
E, G. Têtes de bélier décoratives. *Coll. privée, Shanghai.*



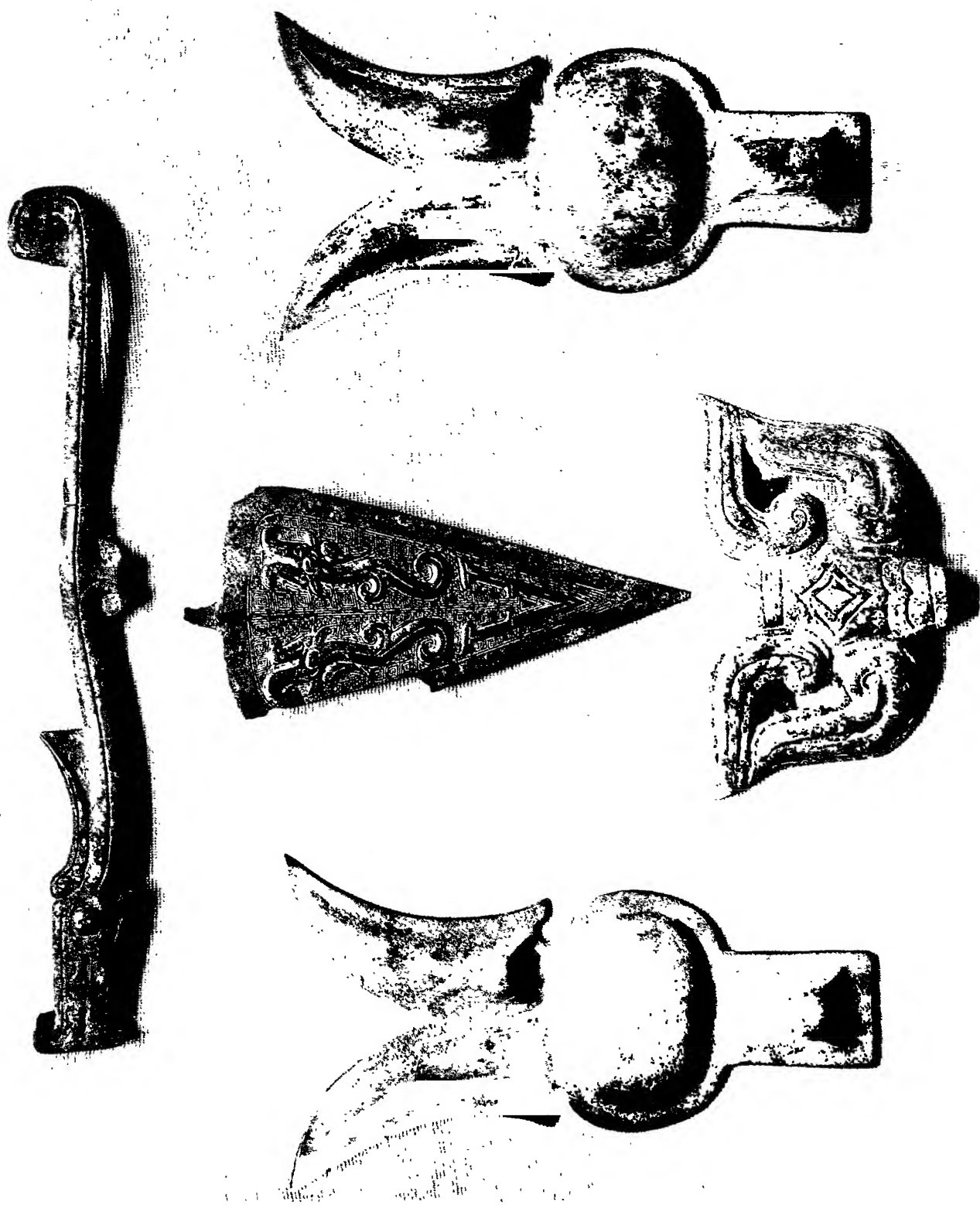


A. Pied en forme d'oiseau provenant d'un trépiéd en bronze. Coll. David Weill.

B. Ornement de bronze en forme de tête d'oiseau. C. T. Loo et C<sup>ie</sup>.

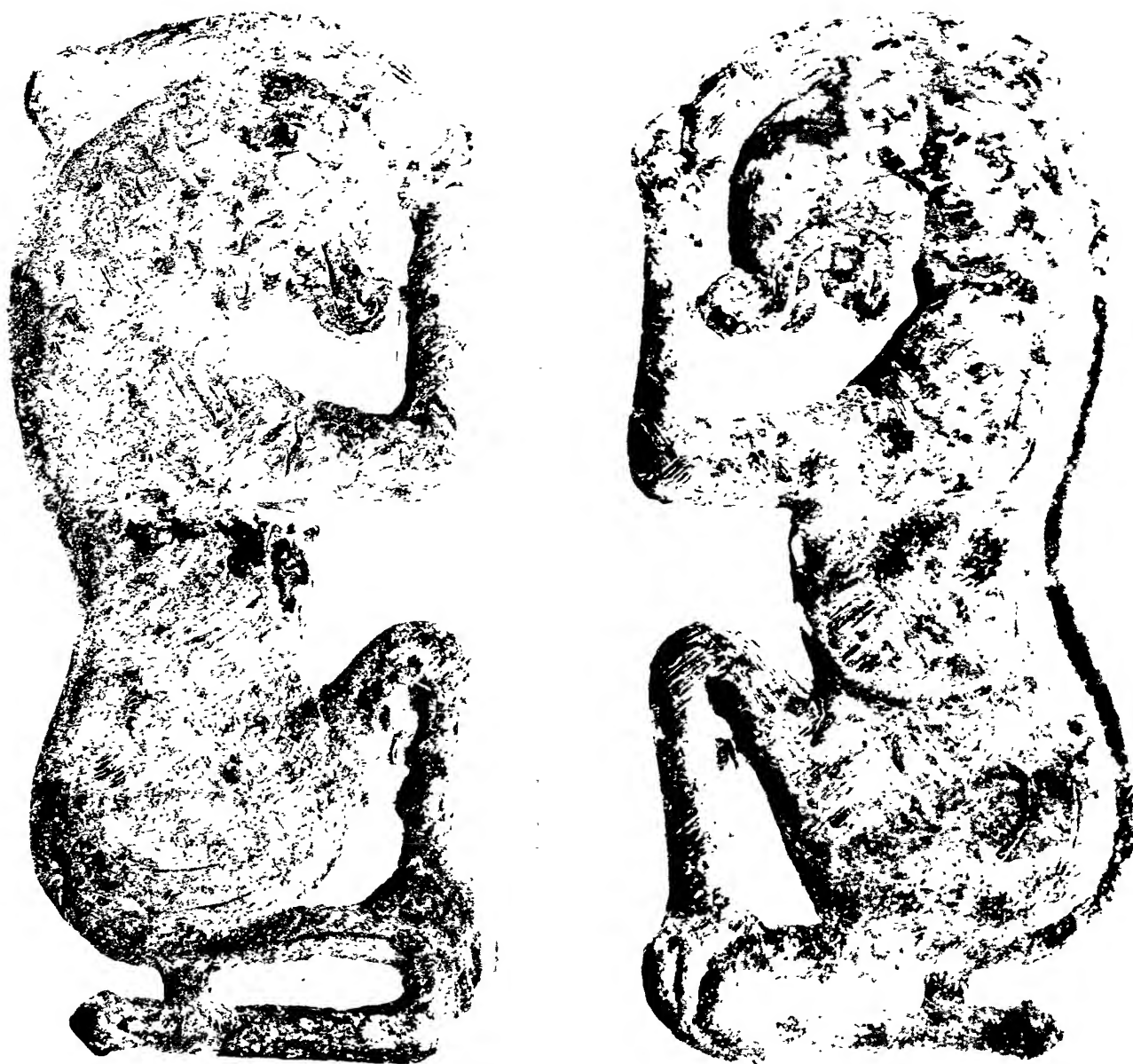
C. Garniture de bronze en forme de dragon. C. T. Loo et C<sup>ie</sup>.





Garnitures de bronze C.F.A. (O.S.).





Deux plaques de bronze en forme d'animaux assis. *Coll. H. Oppenheim, Londres.*

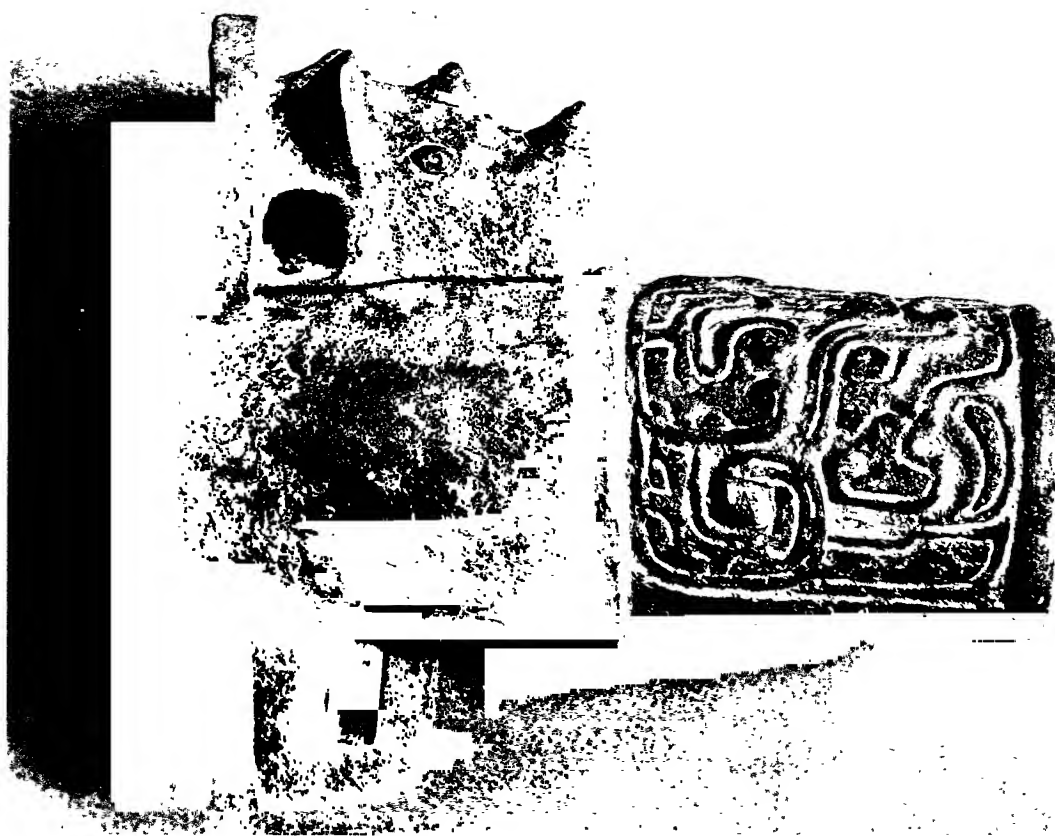
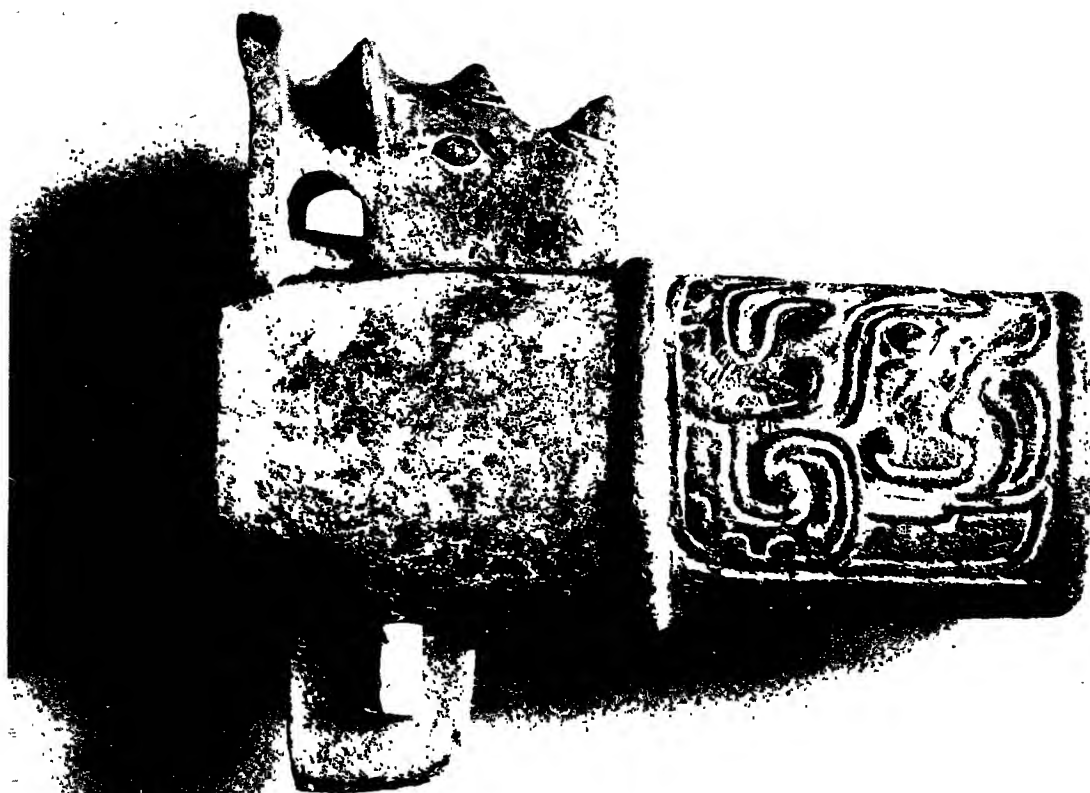






Une paire de plaques de bronze en forme d'animaux ailés. *Coll. David Weill.*





Une paire de bouts d'essieu avec chevilles ornées d'animaux.  
*Coll. J. Hellner, Stockholm.*





A



B



C



D



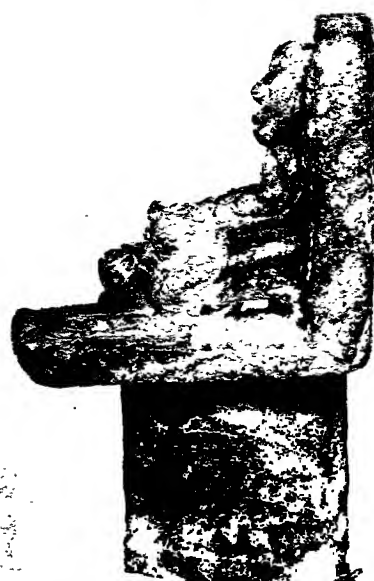
E

- A. Une paire de chevilles à tête de tigre. *Ex coll. Worch, Berlin.*  
 B, C. Une paire de bouts d'essieux à deux chevilles. *Coll. Hellner, Stockholm.*  
 D, E. Une paire de chevilles à tête de tigre. *C.E.A. (O.S.).*





A



B

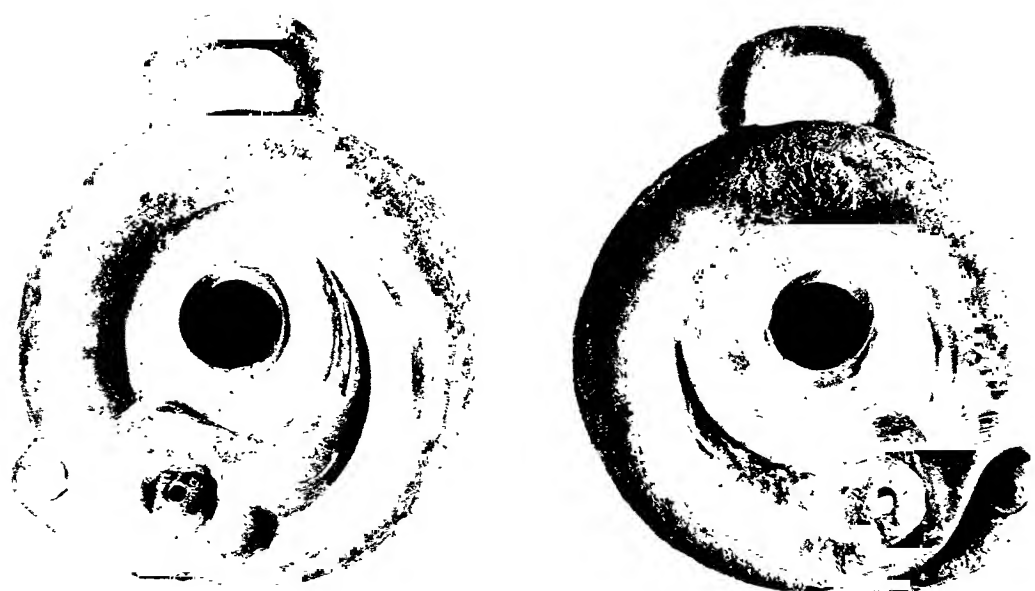


C

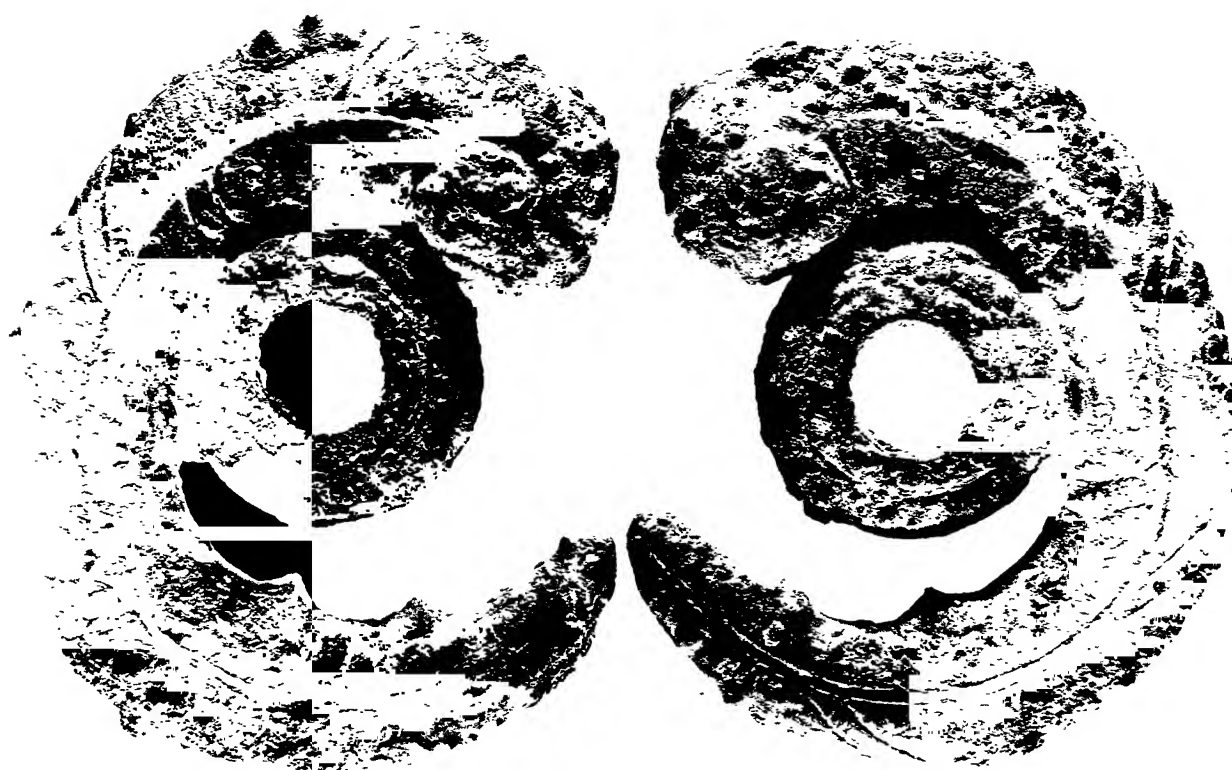
A, B. Une paire de chevilles de bouts d'essieux à figurines humaines, vues de face et de côté. *Coll. David Weill.*  
C. Une paire de chevilles à figurines humaines. *Coll. Eumorfopoulos.*







A

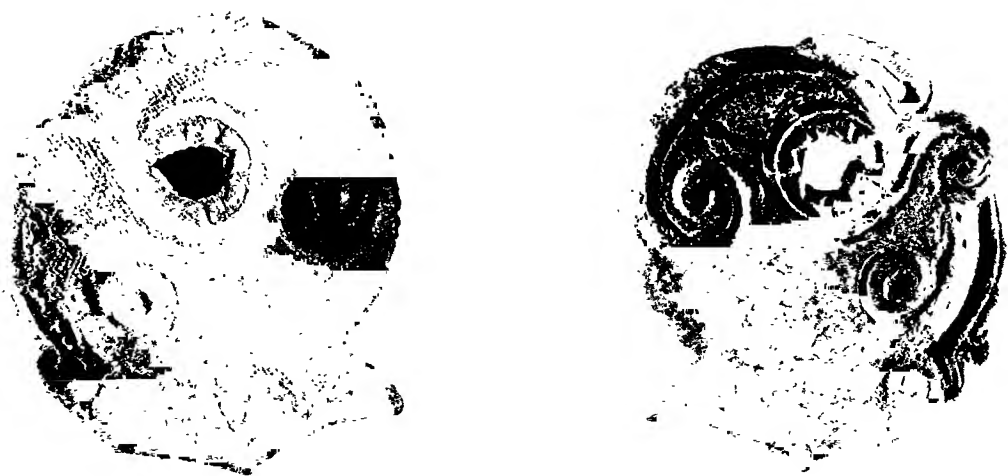


B

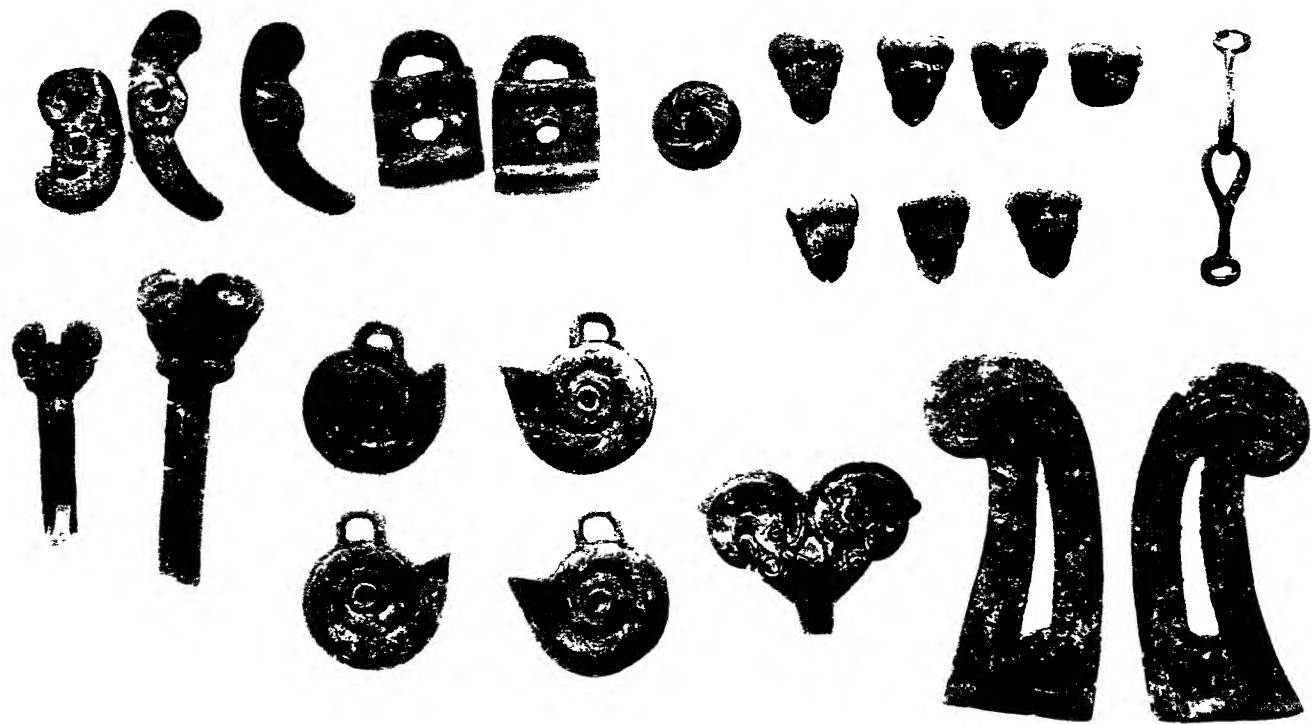
A. Une paire de garnitures de bronze en forme de cou d'oiseau enroulé. C.E.A.

B. Une paire de garnitures de bronze en forme de croissant. C.E.A.





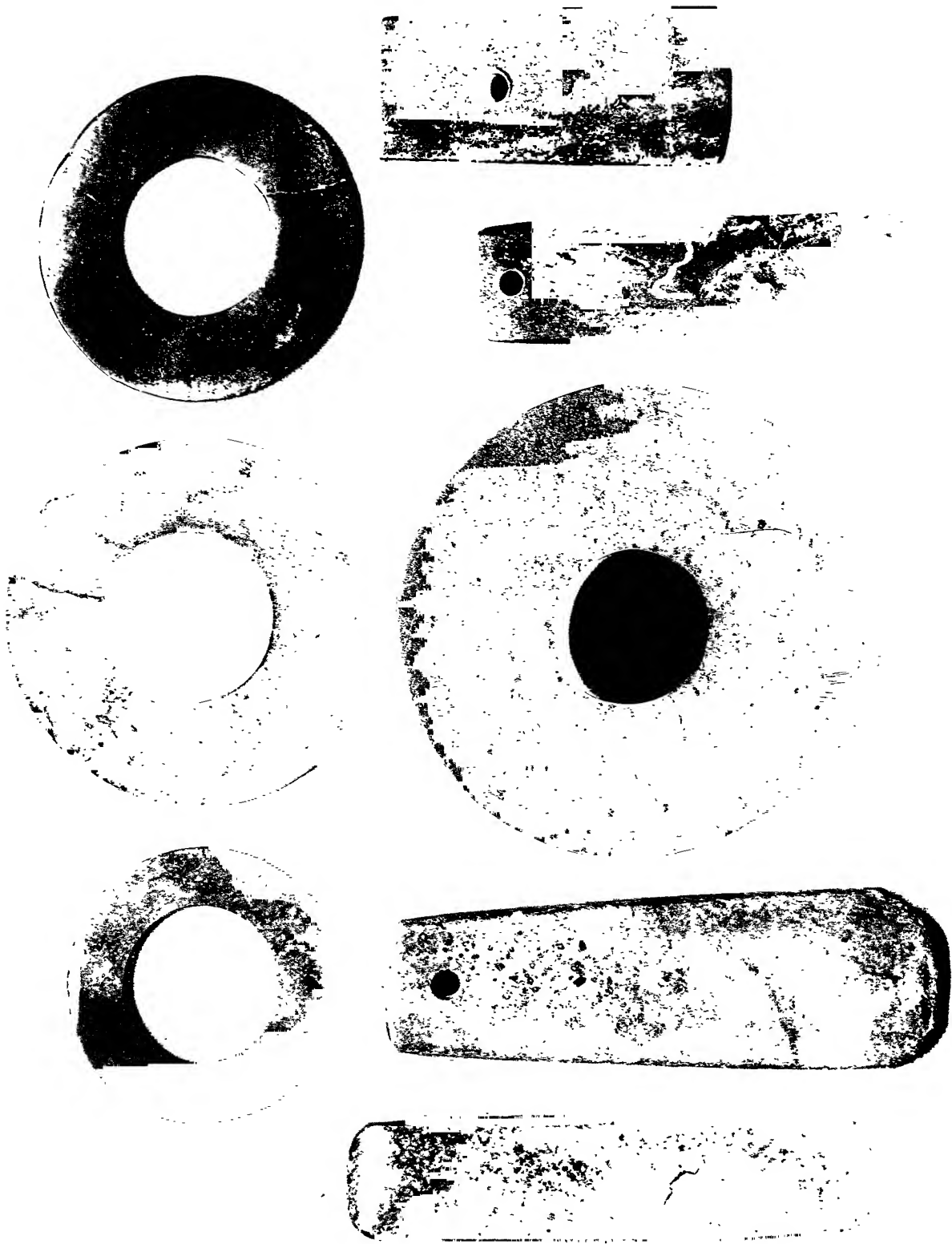
A



B

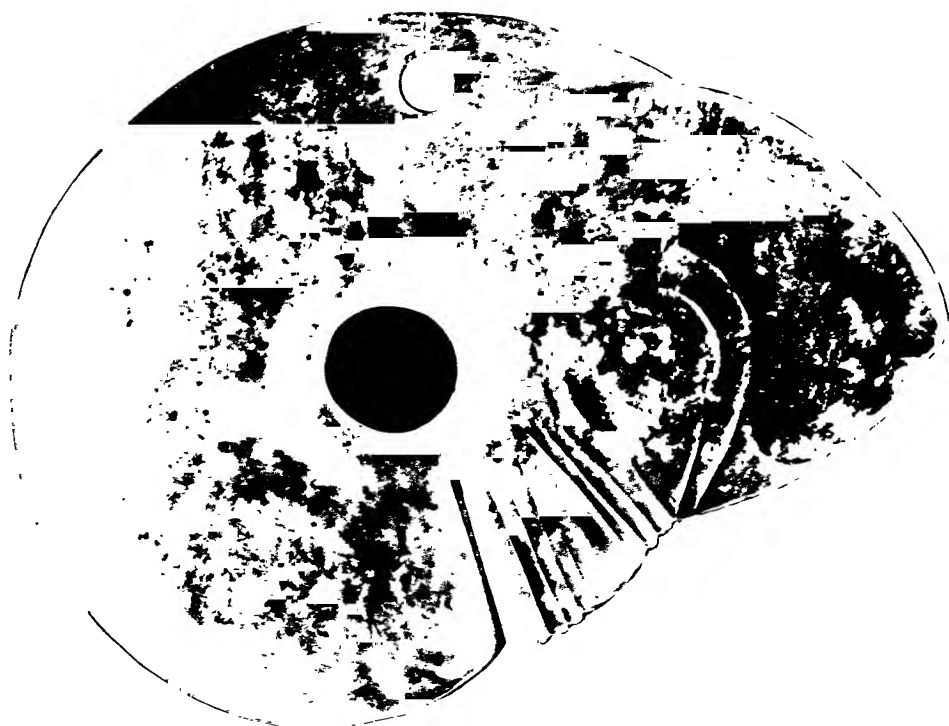
A. Une paire de garnitures de bronze en forme de dragon enroulé. C. E. A.  
B. Série de garnitures de bronze, ayant appartenu peut-être à des harnais.  
*Royal Ontario Museum, Toronto.*





Jades rituels (*kouei, pi, yuan*). C. B. A. (O. S.).





A

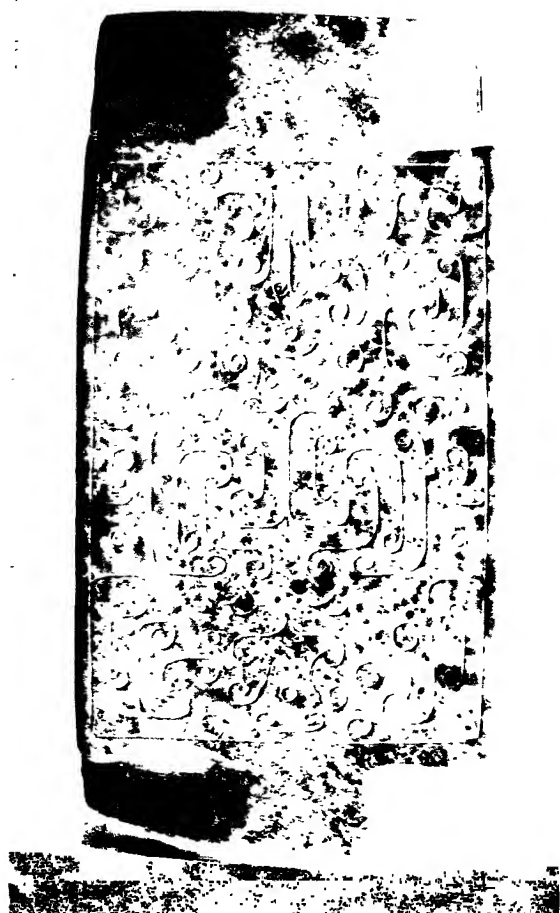


B

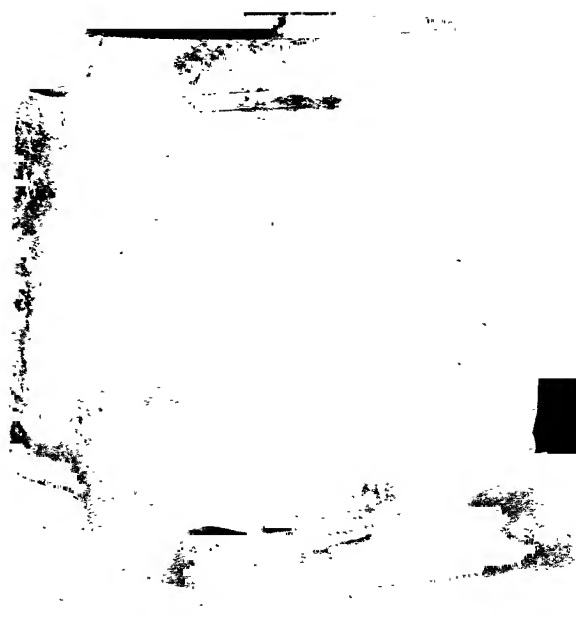
A. Dragon enroulé en jade. — B. Anneau en jade (*pi*).  
*Coll. Dr. Gieseler.*







A



B



C

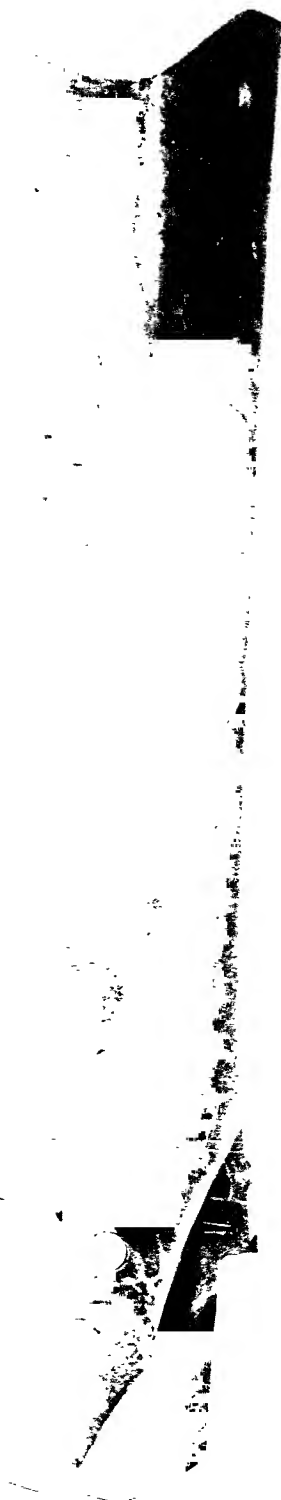


D

Jades en forme de *ts'ong*.

A, B. *Coll. Dr. Gieseler*. — C, D. *C.E.A. (O.S.)*.





A



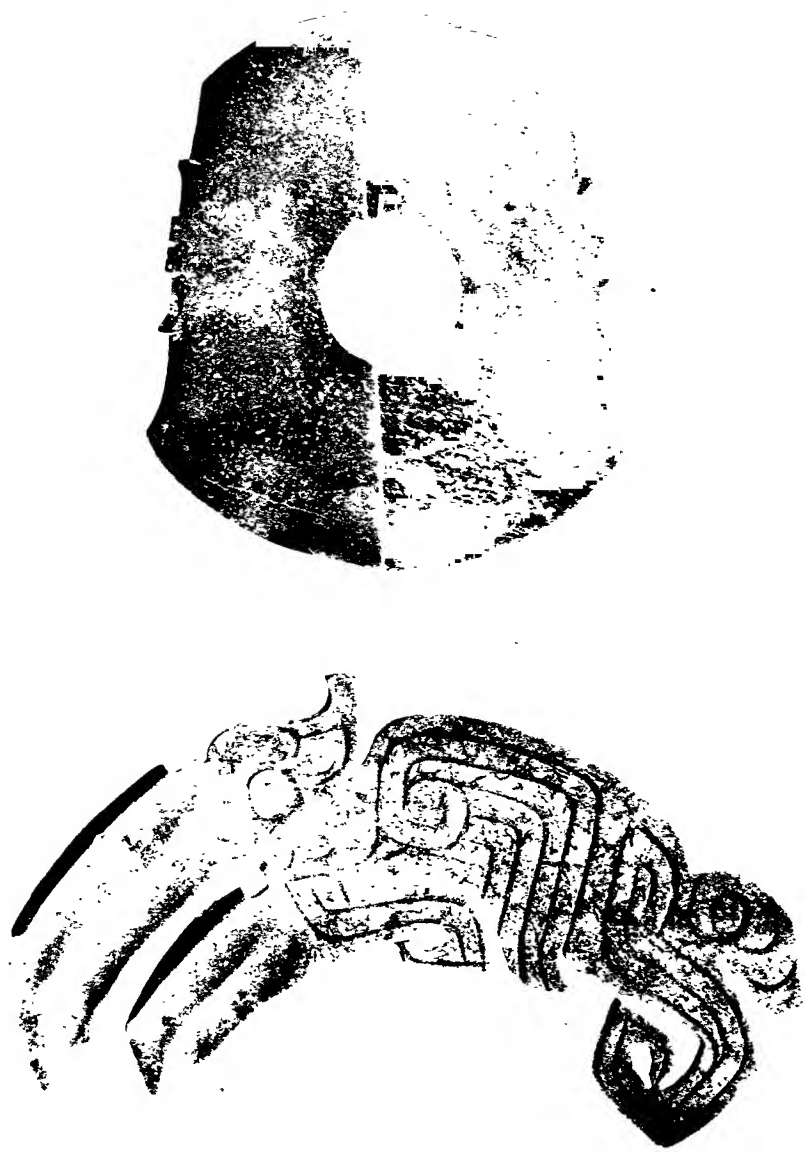
B



C

A. Jade en forme de *ko*, dit *kouei*. — B, C. Longs couteaux de jade.  
C. T. Loo et C<sup>ie</sup>.





Emblèmes rituels en jade. Coll. David Weill.

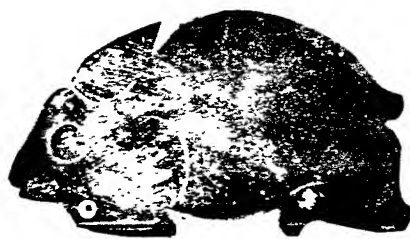
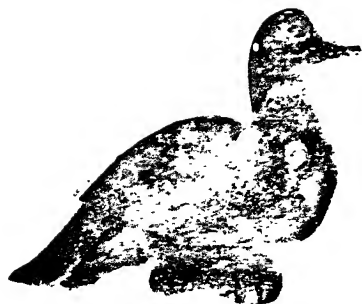




Plaques de jade en forme d'animaux fantaisistes. *C. T. Loo et C<sup>e</sup>.*

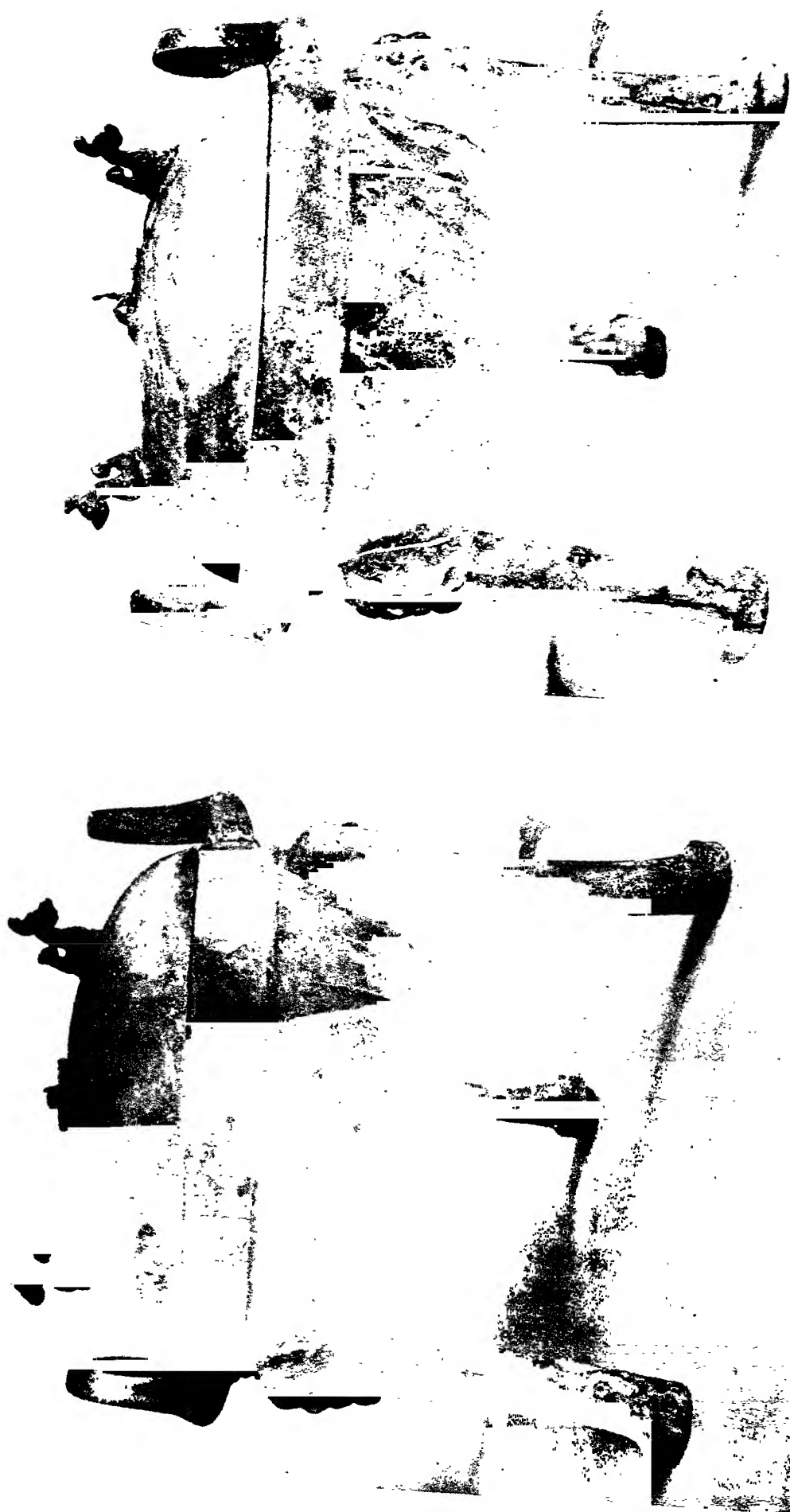






Petites plaques de jade en forme d'oiseau et de lapins. *C. T. Loo et C<sup>ie</sup>.*





Deux *ting* provenant de la vallée de la Houai. Bronze. C.E.A. (O.K.).

A

B





A, B. Deux *hou*. — C. Petite boîte ronde avec couvercle. — D. Petite louche.  
Provenant de la vallée de la Houai. C.H.A. (O.K.).





Charnières et petites garnitures de bronze pour chars, harnais, etc.,  
provenant de la vallée de la Houai.

A, B, C, F, G, H, I, J, K. *C.E.A. (O.S.)*. — D, E. *Hopp Museum, Budapest*.

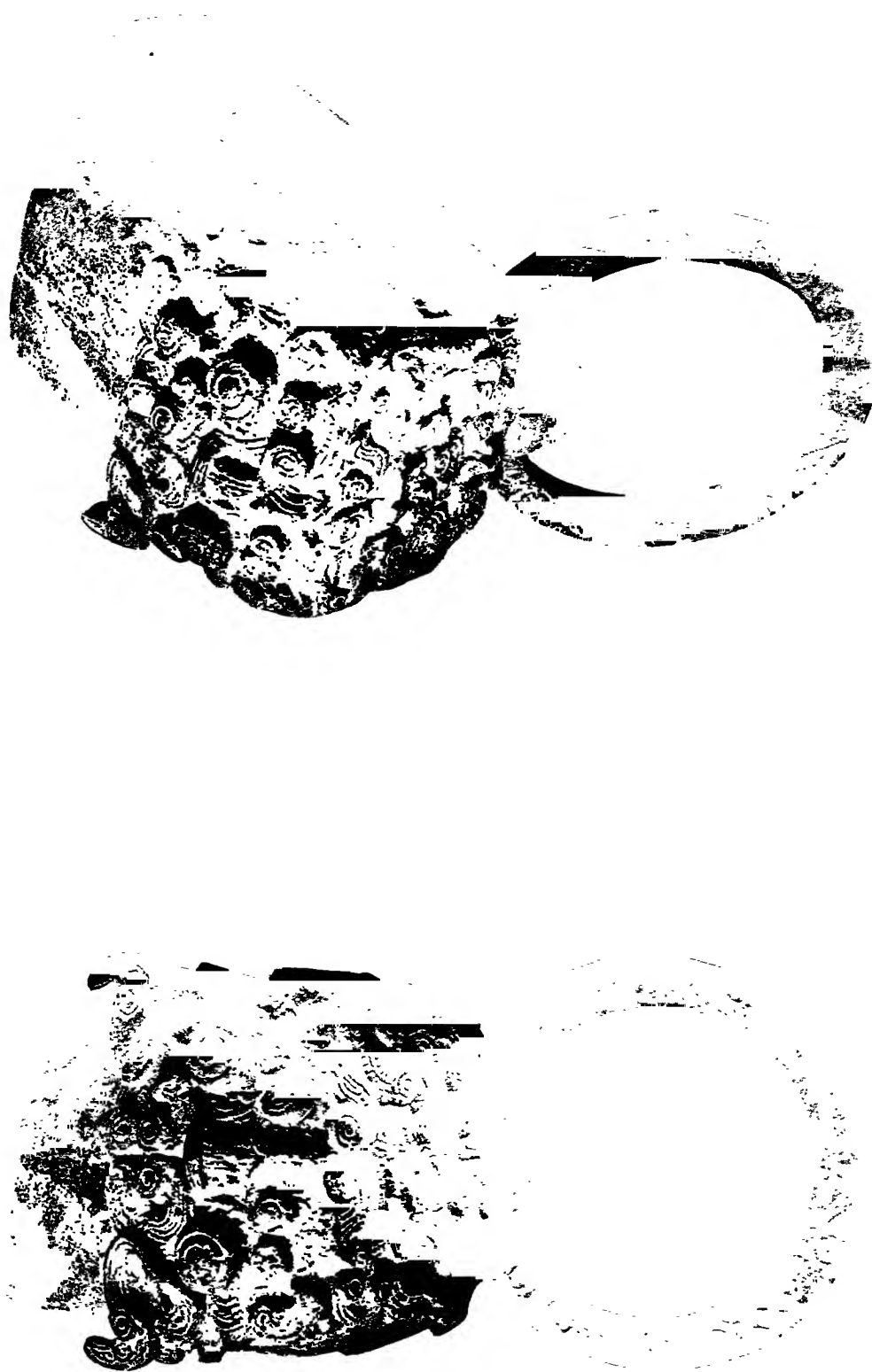






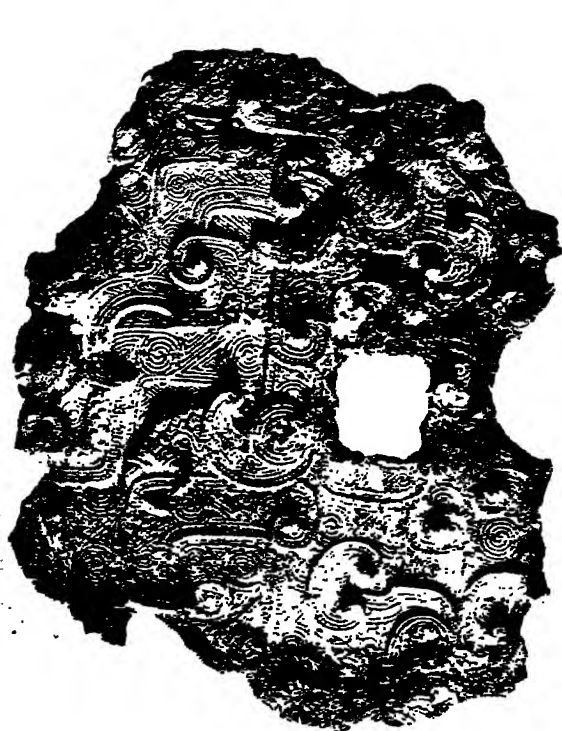
Bouts d'essieu, anneaux ornés et garniture de hampe.  
Provenant de la vallée de la Houai. C.E.A. (O.S.).



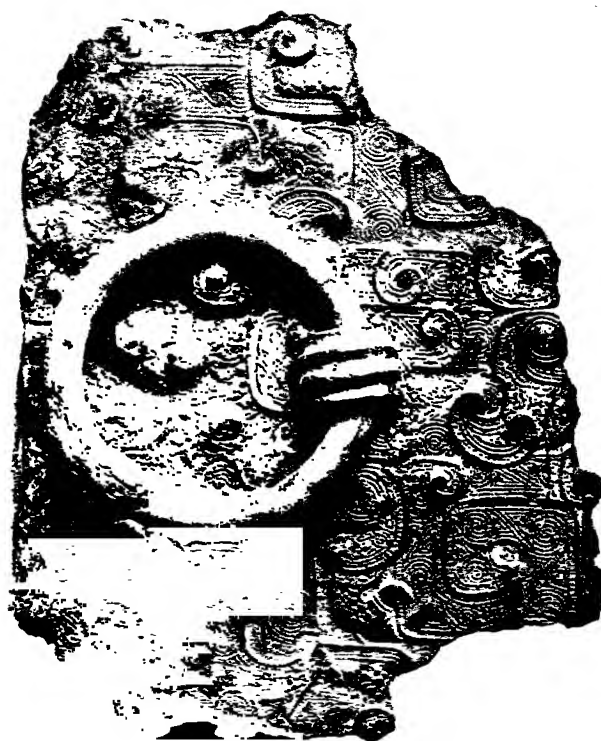


Bout de perche ou de brancard en bronze (deux aspects). Provenant de la vallée de la Houai. Coll. Hallwyl.





A



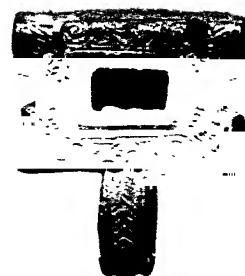
B



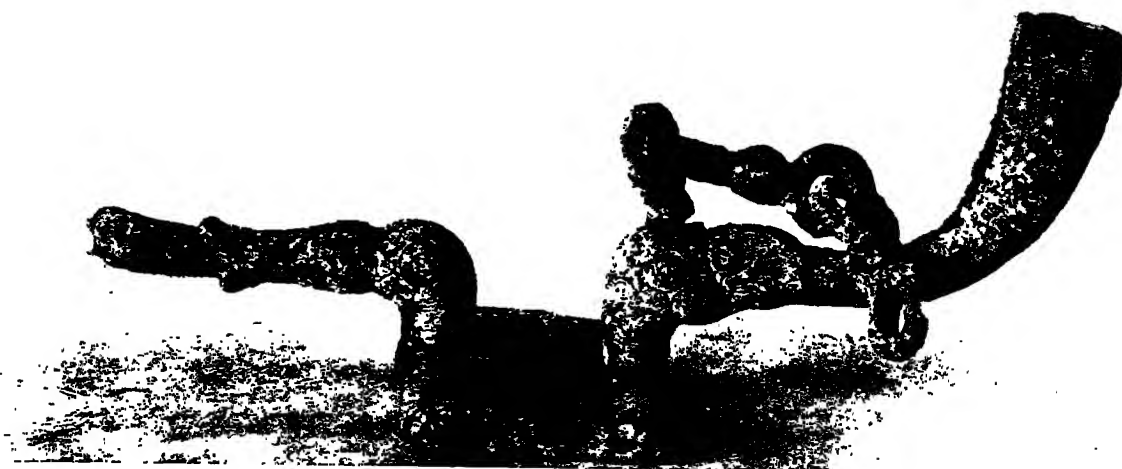
C



D



E



F

A. Fragment de vase en bronze, décor de griffes et de spirales. Vallée de la Houai. *C.E.A. (O.S.)*.

B. Autre fragment du même vase. *Coll. Hallwyl (O.K.)*.

C, E. Porte-anneaux. Vallée de la Houai. *Coll. Hallwyl (O.K.)*.

D. Garde de poignard. Vallée de la Houai. *Coll. Hallwyl (O.K.)*.

F. Objet d'usage inconnu. Vallée de la Houai. *Coll. Hallwyl (O.K.)*.

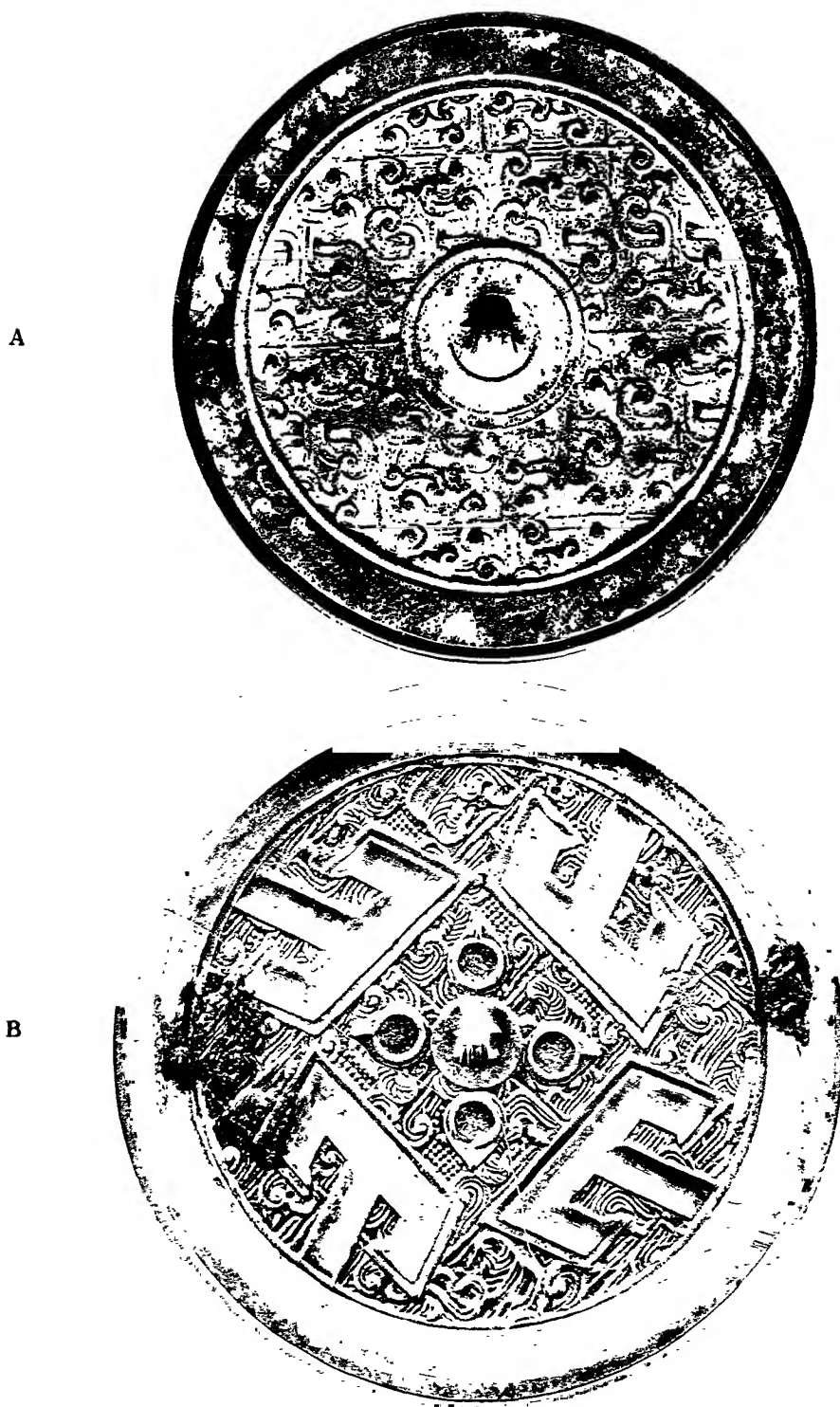




Grand miroir à dessin de spirales avec une étoile à huit pointes.  
Vallée de la Houai. C.E.A. (O.K.).

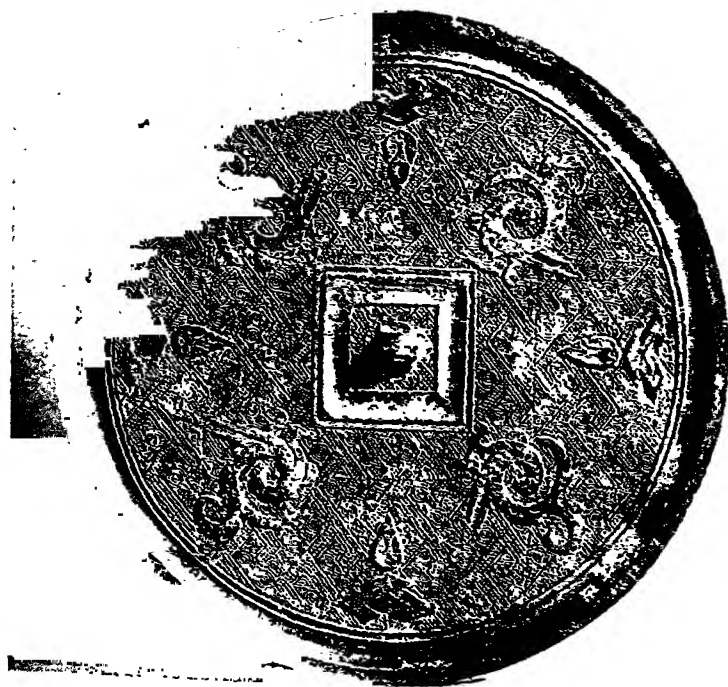






A. Miroir à décor de griffes et spirales. Provenant de la vallée de la Houai.  
 B. Miroir à dessins en T sur décor de griffes et spirales. Vallée de la Houai.  
*Coll. Hallwyl (O.K.).*





A



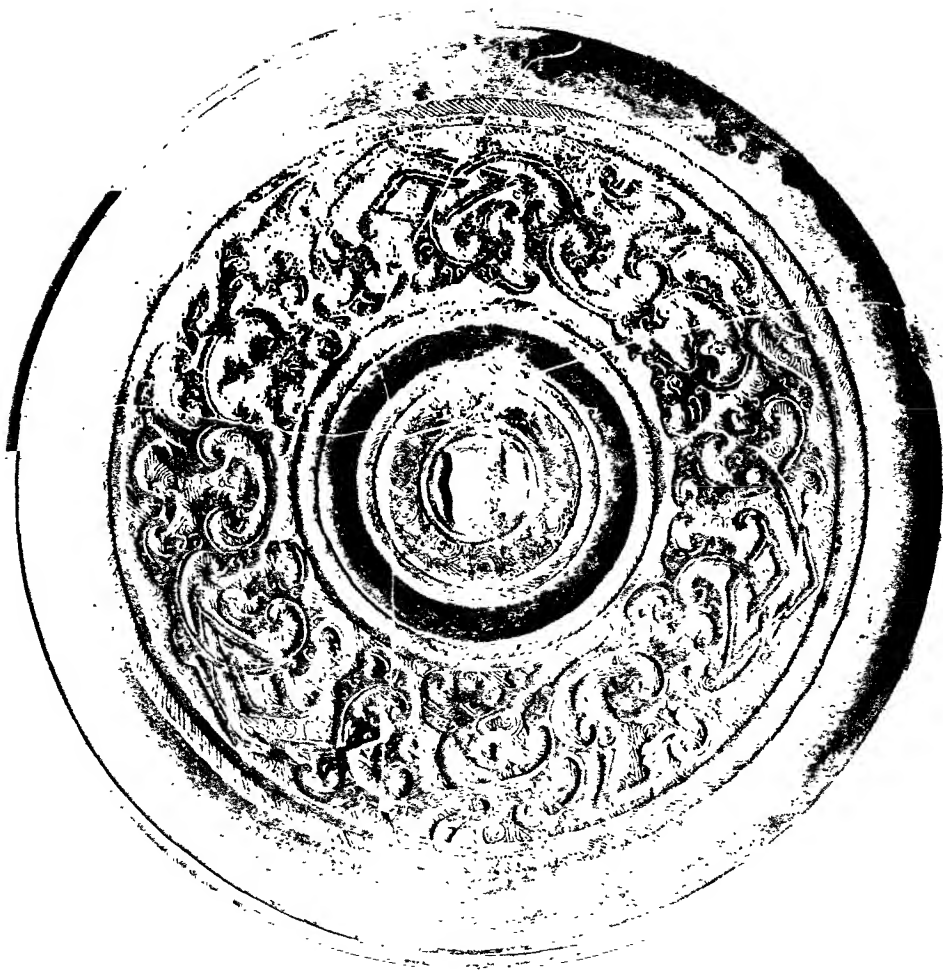
B

- A. Miroir avec oiseaux stylisés sur décor de spirales et de losanges.  
Vallée de la Houai. *Coll. Worch. Berlin.*
- B. Miroir avec deux dragons à longue queue et un monstre, sur décor  
de losanges. Vallée de la Houai. *Coll. E. A. Stockholm. (O, K.).*





A



B

A. Miroir à rinceaux de dragons sur décor de spirales. Vallée de la Houai.  
*C.E.A. (O.K.).*  
B. Miroir à rinceaux de dragons sur décor de spirales et losanges. Vallée de la Houai.  
*Coll. Hallwyl (O. K.).*





Grand miroir à rinceaux de dragons et bordure de caractères  
sur décor de spirales et losanges. *Coll. Hallwyl. (O K.).*







A B C D



E F G H



I J K L M



	O	R	
N	Q	T	
	P	S	

Agrafes courtes provenant de la vallée de la Houai.

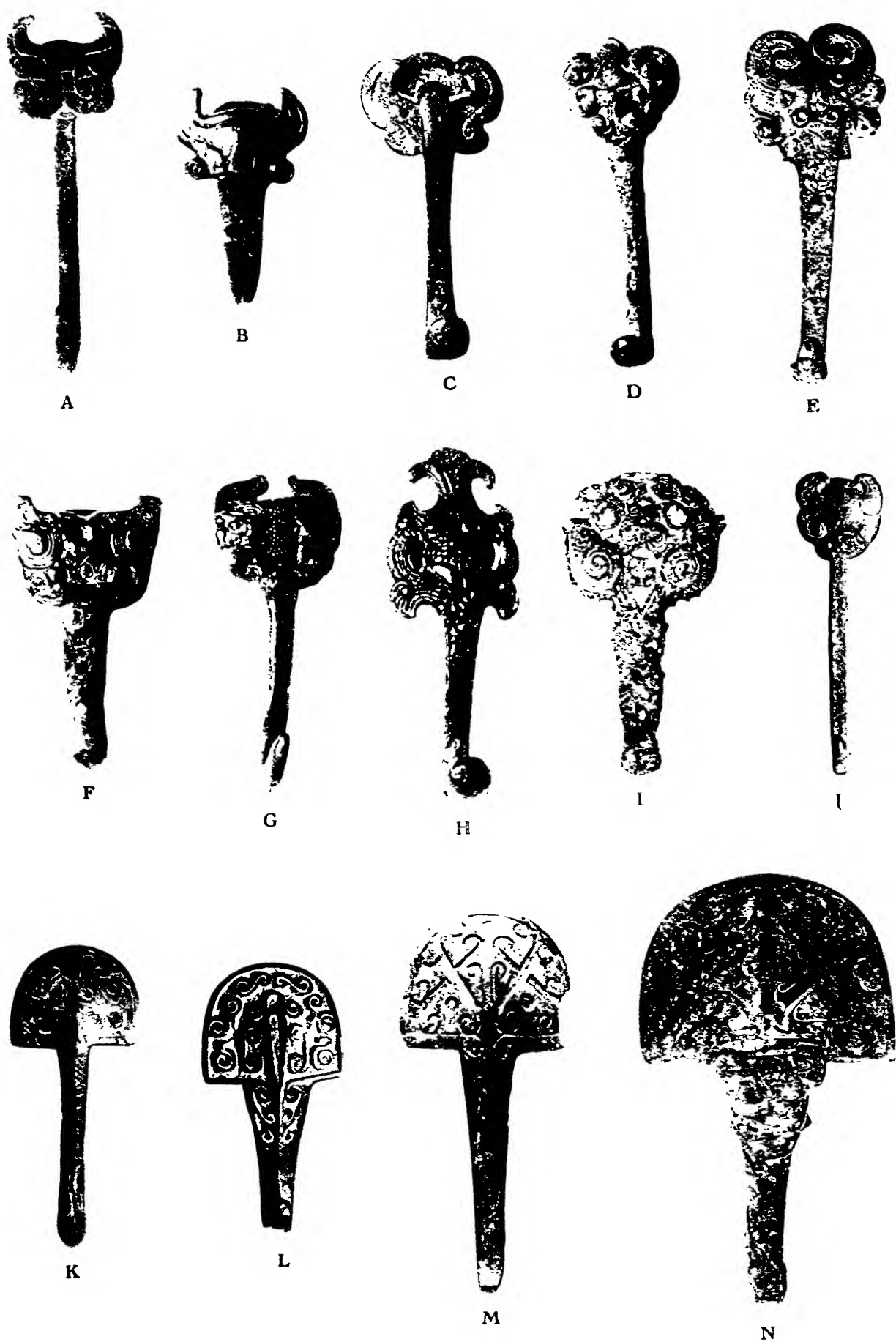
A, C. *C.E.A. (O.K.)*. — B, D, E, F, G, I, L. *Coll. Hallwyl (O.K.)*.

H. Agrafe en forme de dragon enroulé.

J, M. Agrafes courtes (de la vallée de la Houai ?). — K. Agrafes en forme d'oiseau.

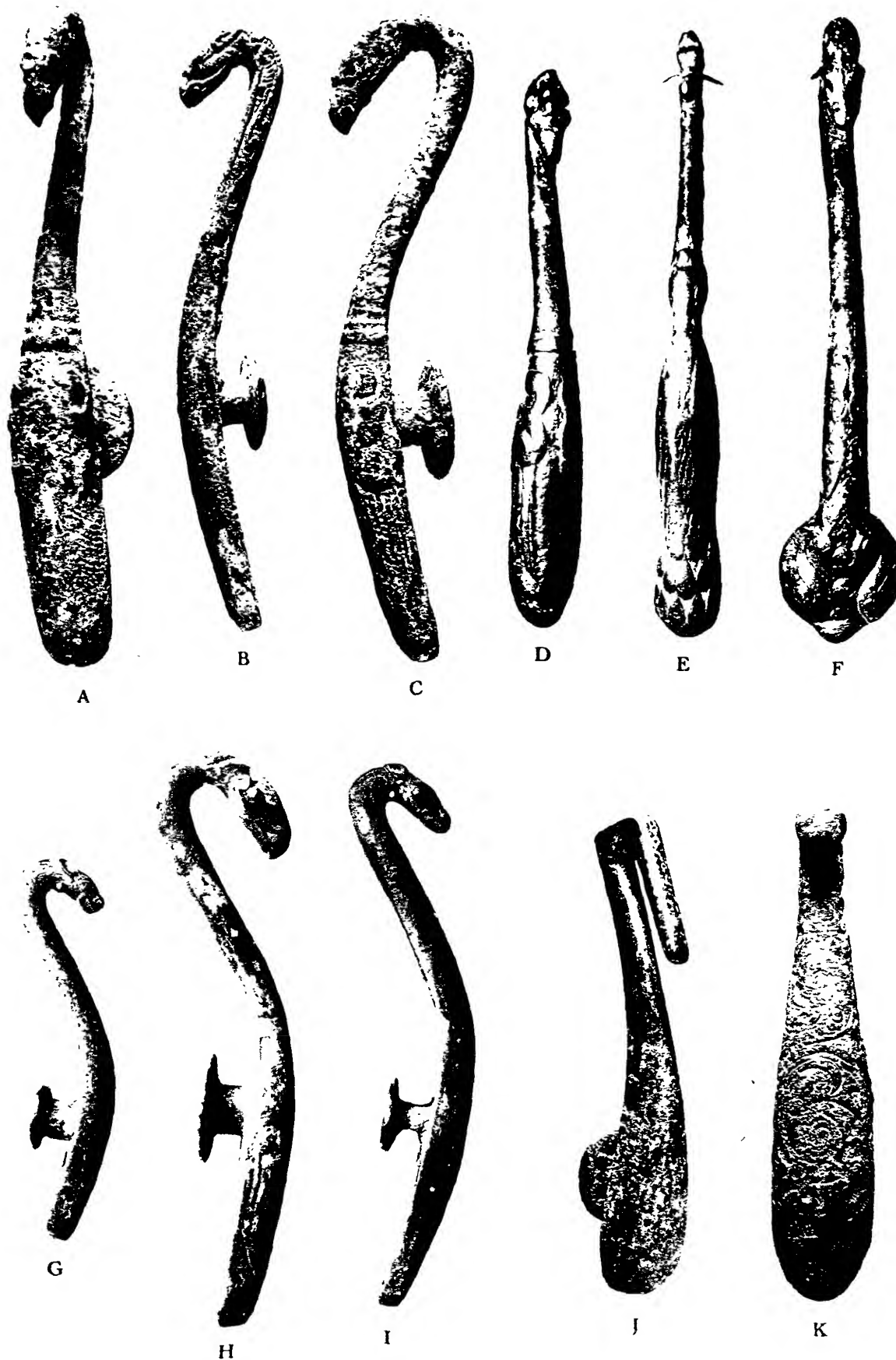
N, T. Agrafes du type mince. — O, P, R, S. Agrafe en forme d'animal  
(pour suspendre le sabre ?). *Coll. Eumorfopoulos*. Q. id. *Coll. Hallwyl (O.K.)*.





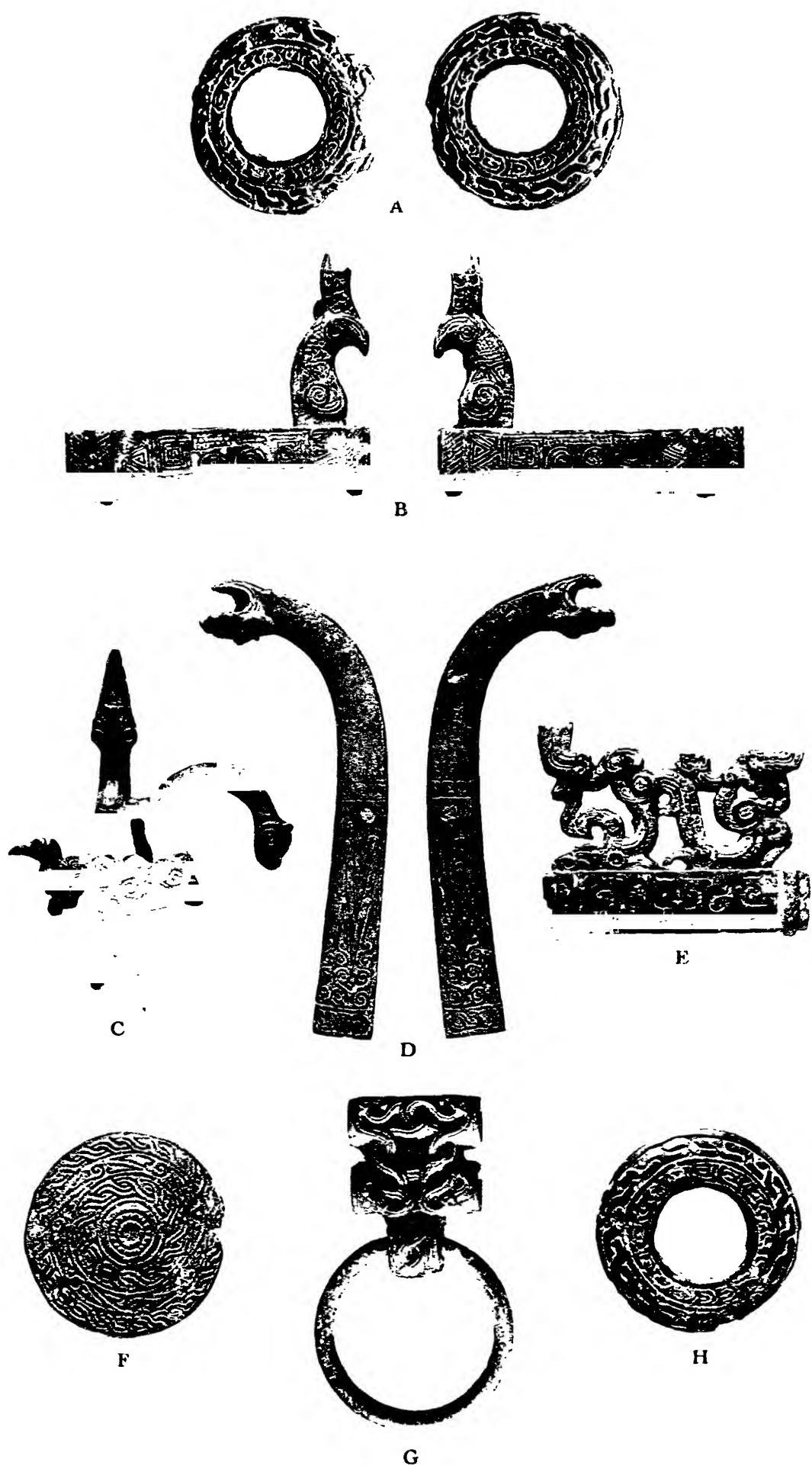
A, C, D, E, I. Agrafes avec têtes zoomorphes. *Coll. Eumorfopoulos.*  
B, F, G, H. Agrafes à motifs animaliers. *Coll. Henri Rivière.*  
J. Agrafe à motif animalier. *C.E.A. (O.S.).*  
K, L. Agrafes à corps en forme de bouclier. *C.E.A. (O.S.).*  
M. Agrafe à corps en forme de bouclier. *Coll. Hallwyl.*  
N. Agrafe à corps en forme de bouclier. *Coll. Eumorfopoulos.*





Agrafes longues ornées de têtes d'oiseaux.  
 A, B, C, J, K. *Coll. Halkwyl (O.K.).* — D, E, F. *Coll. Henri Rivière.*  
 G, H, I. *C.E.A. (O.K.).*





Garnitures en bronze provenant de la vallée de la Houai.

- A. Anneaux plats ornés de tresses. *Coll. Hallwyl.*
- B. Garnitures tubulaires avec têtes d'oiseaux. — C. Bout orné d'un oiseau et d'un dragon.
- D. Une paire de bouts d'arc (?). — E. Garniture tubulaire avec dragon.
- F. Bouton plat à décor de tresses. — G. Porte-anneau.
- H. Anneau plat à décor de tresses. *C.E.A. (O.S.).*







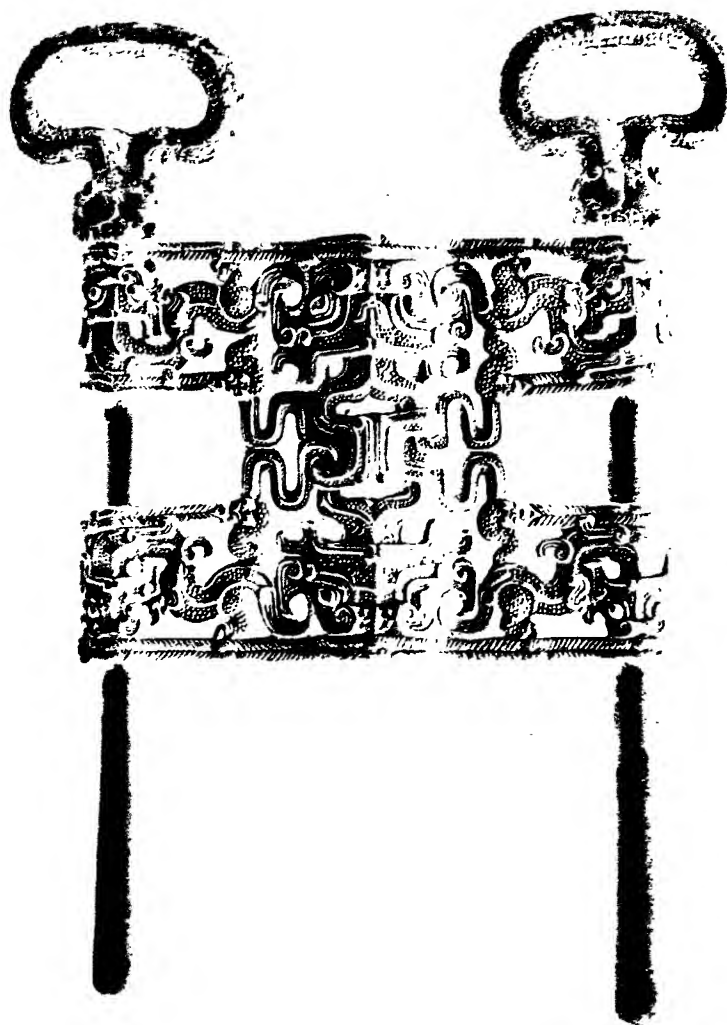
A. Pène et gâchette d'une serrure provenant de la vallée de la Houai. *Coll. Hallwyl.*

B. Pène et gâchette d'une serrure. *Louvre.*

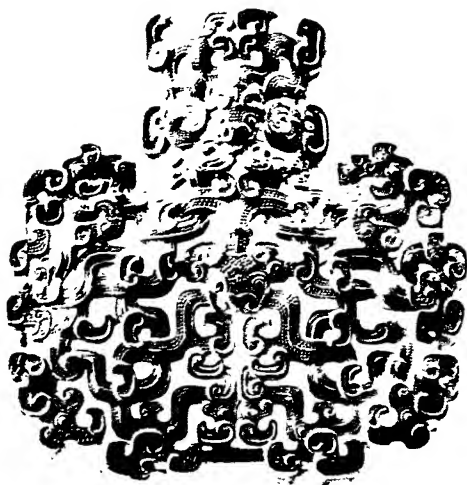
C. Une paire de garnitures terminales provenant de la vallée de la Houai. *Coll. Hallwyl.*

D. Deux queues de flèches (vallée de la Houai). *Coll. Hallwyl.*





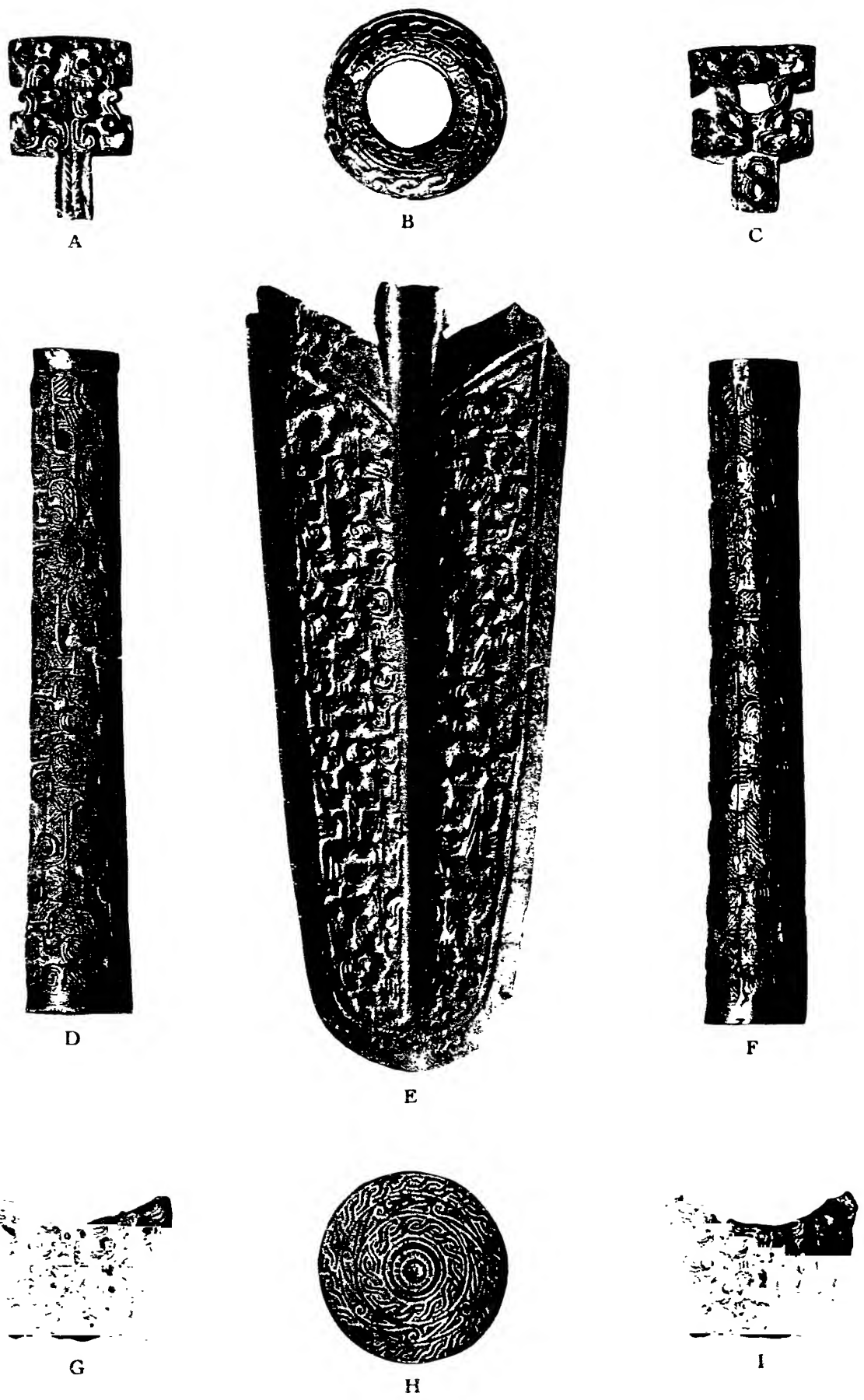
A



B

A. Serrure à deux pènes. *Coll. David Weill.*  
B. Garde de sabre en or. *Coll. Eumorfopoulos.*





A, C. Petits porte-anneaux. — B. Anneau plat. — D, F. Garnitures tubulaires.  
G, I. Gardes de poignards. — H. Bouton rond. Provenant de la vallée de la Houai. C.E.A. (O.S.).  
E. Plaque ayant orné un fourreau (?). Coll. David Weill.





A



B



C

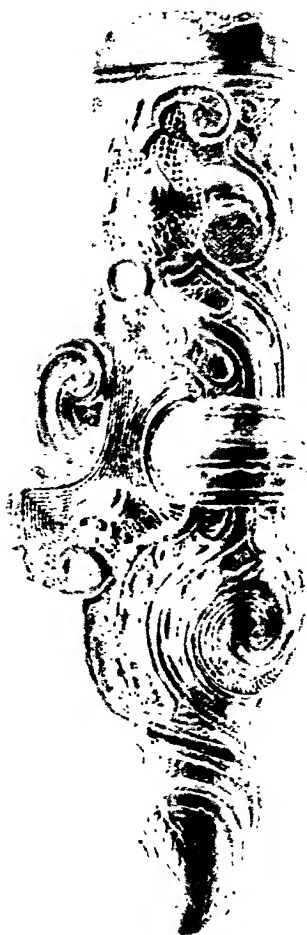


D

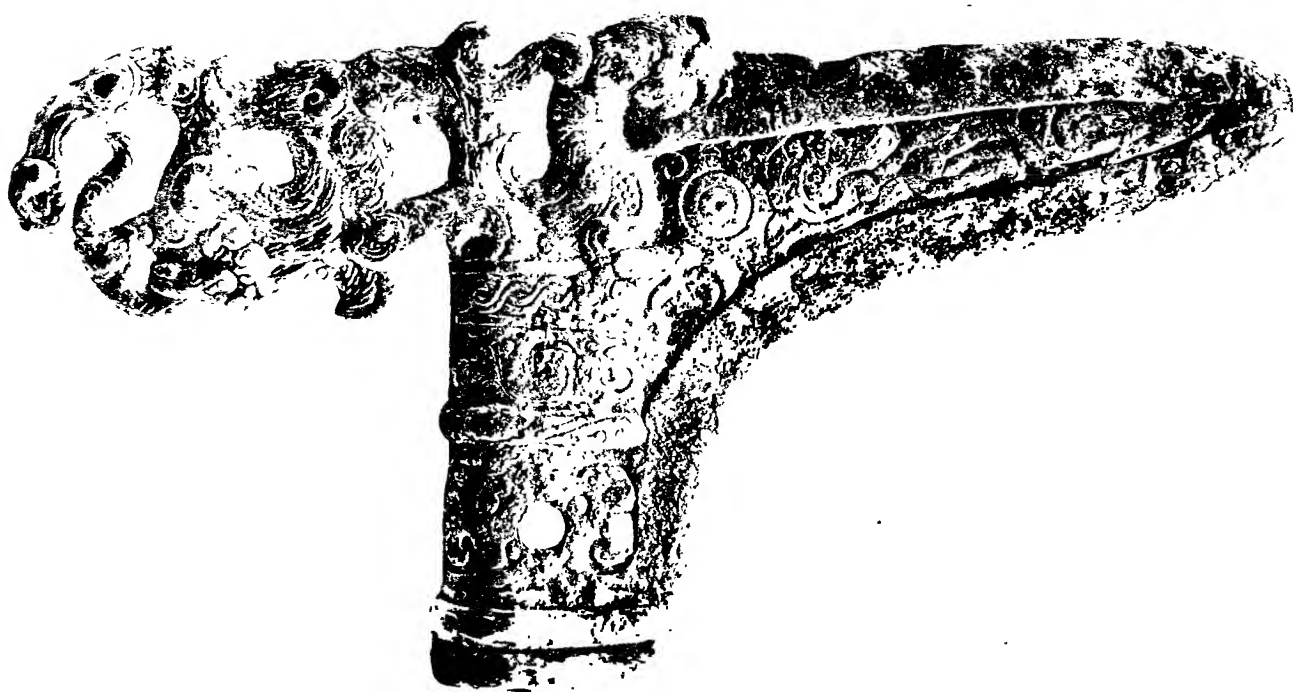
- A. Oiseau et anneau. *Coll. Sirén.*  
 B. Garniture terminale surmontée de dragons enroulés. *Coll. Henri Rivière.*  
 C. Bout de brancard en forme de serpent enroulé. *Coll. Jean Sauphar.*  
 D. Plaque ou couvercle circulaire; décor de dragons en relief. *Metropolitan Museum, New-York.*







A



B

A. Bout de manche de *ko*. Coll. *Henri Rivière*.  
B. *Ko* orné de dragons, etc. C. *T. Loo et C<sup>ie</sup>*.





B



C



A

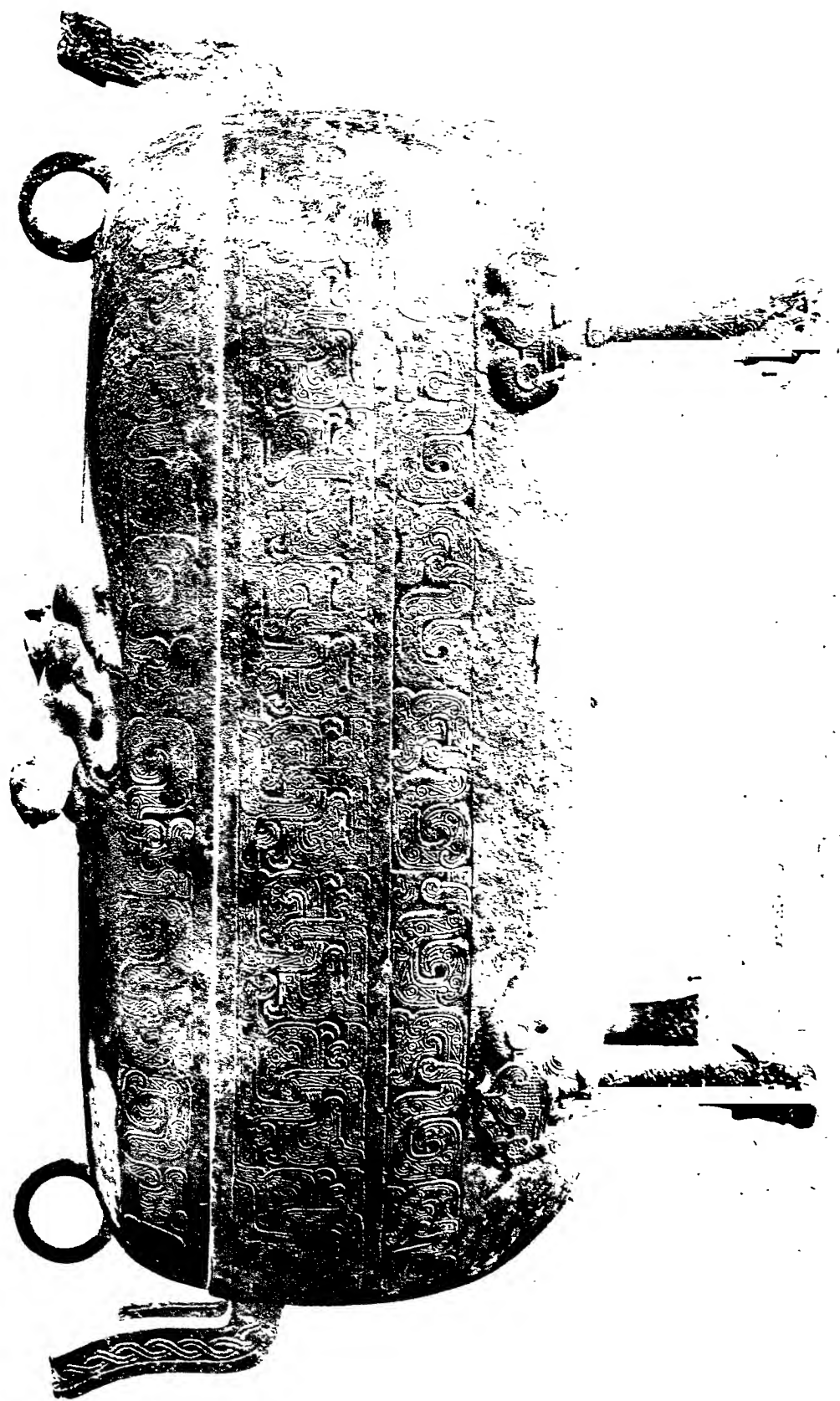
A. Sabre de bronze à garde incrustée. Provenant de Li-yu.  
B, C. Animaux fantastiques autrefois fixés sur des vases rituels. Provenant de Li-yu.  
*Coll. Wannick.*





*Ting dont le couvercle porte trois oiseaux. Provenant de Li-yu. Coll. Wannick.*





Récipient allongé, à quatre pieds, orné de deux béliers sur le couvercle. Coll. Wannick.

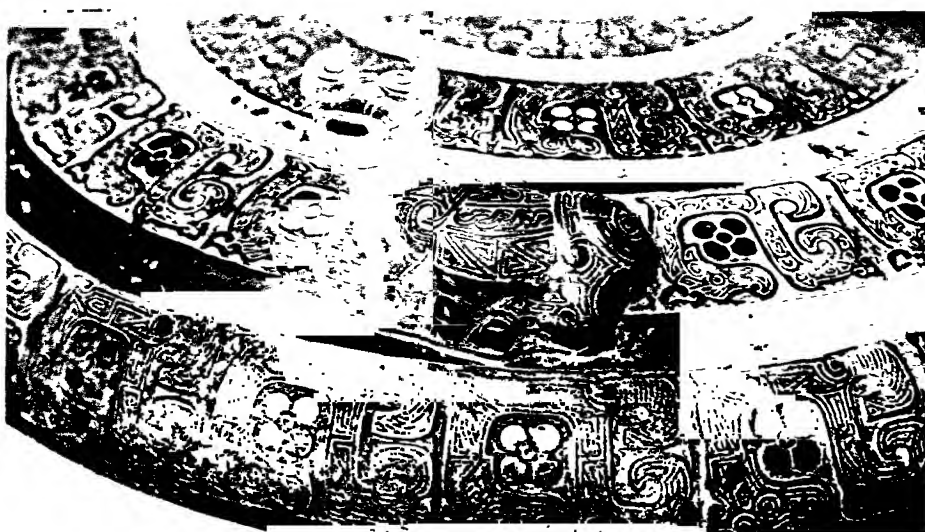
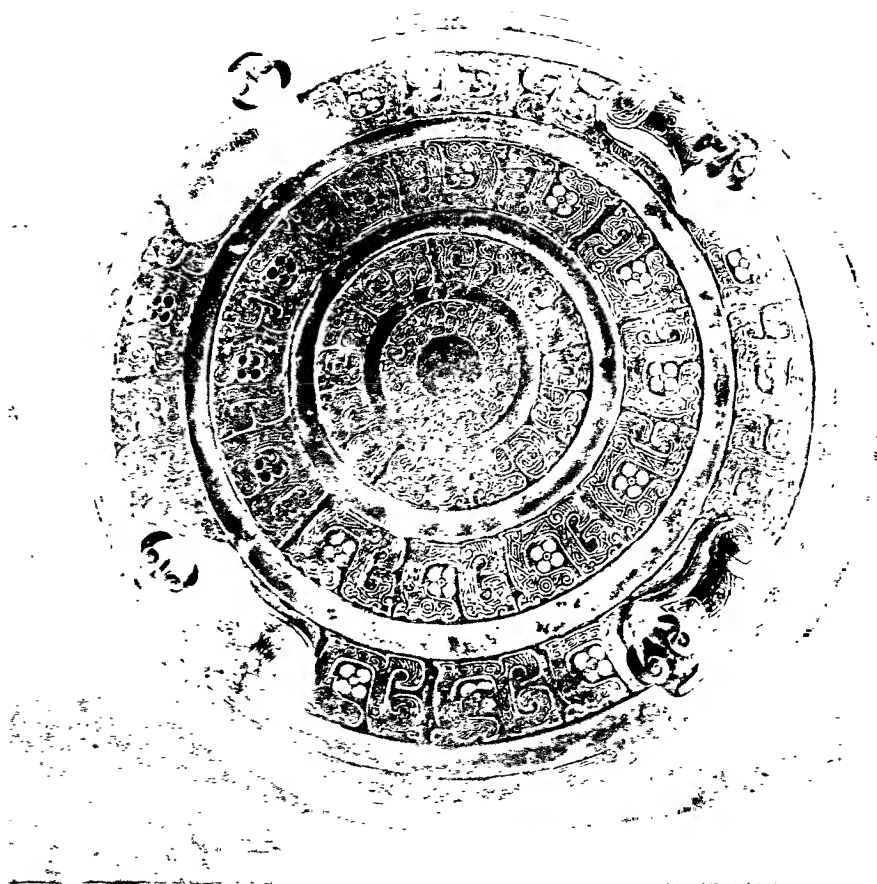






Le couvercle du vase précédent (pl. 98). Coll. Wannick.





Couvercle orné de quatre bêtes au repos. *Coll. Sirén.*





*Hou* portant des figures d'hommes et d'animaux en relief. Coll. Stoclet.

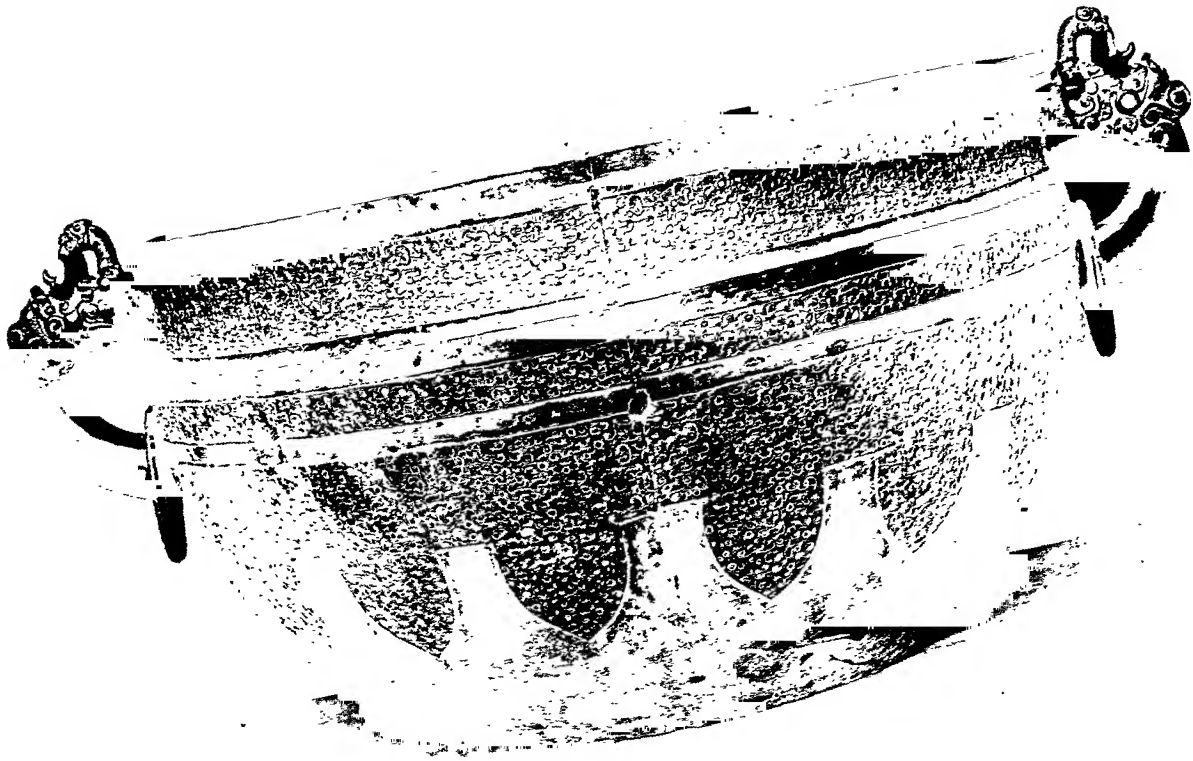




Quadrupède à grandes oreilles. Provenant de Li-yu. Coll. H. Oppenheim.







A



B

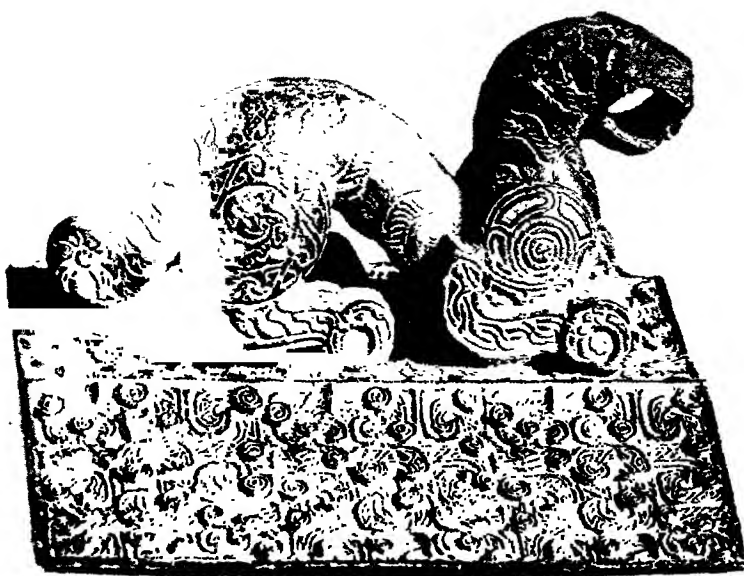
A. Chaudron géant. Coll. Dr. Burchard, Berlin.  
B. Vase en forme de jou. Art Institute, Chicago (coll. Buckingham).



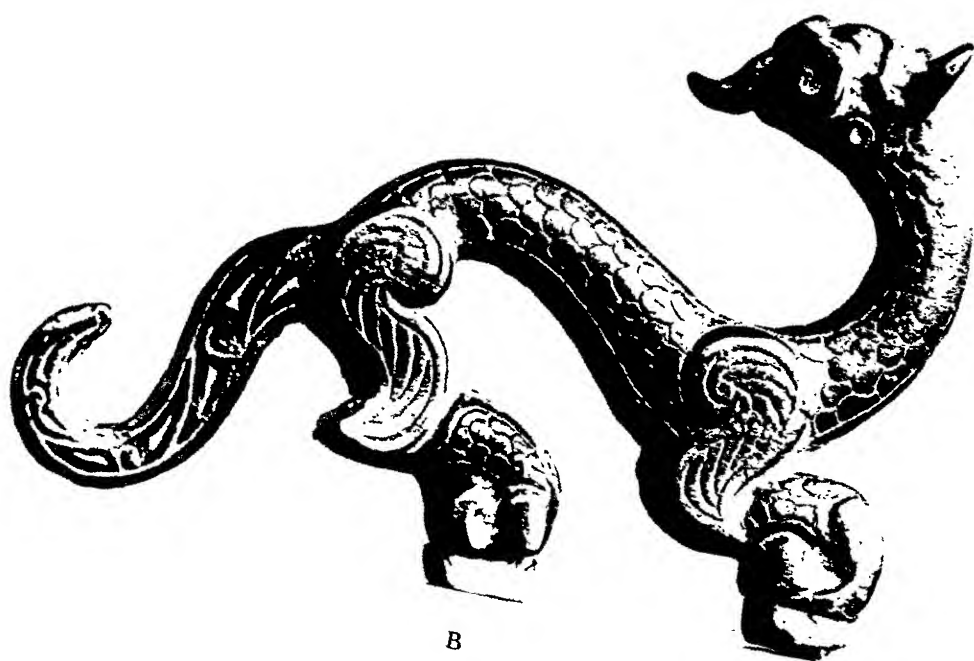


*Teou, vase en forme de coupe, animaux grimpant. Metropolitan Museum.*





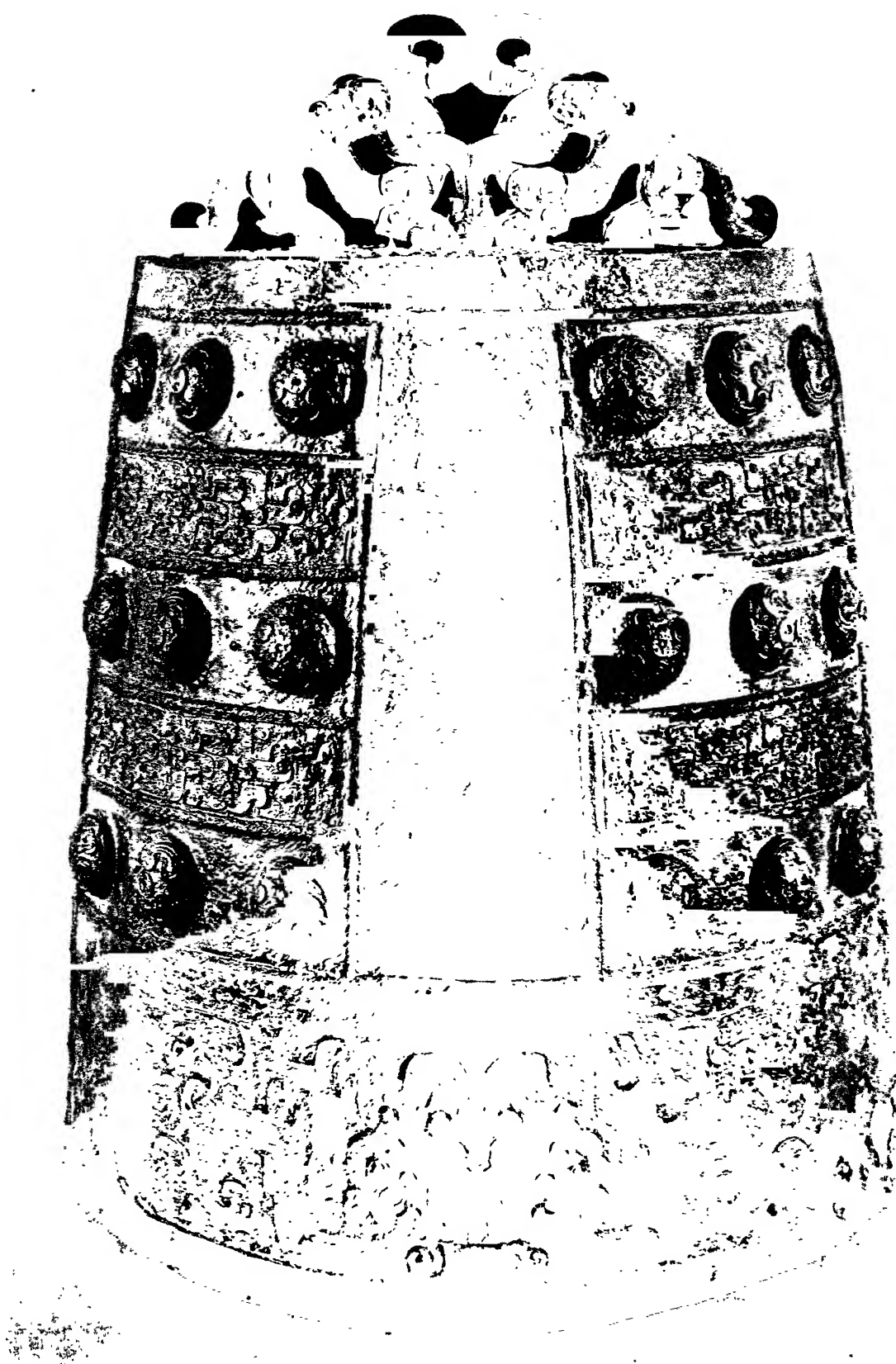
A



B

Poignées de cloche en forme de tigre et de dragon. Coll. Sirén.

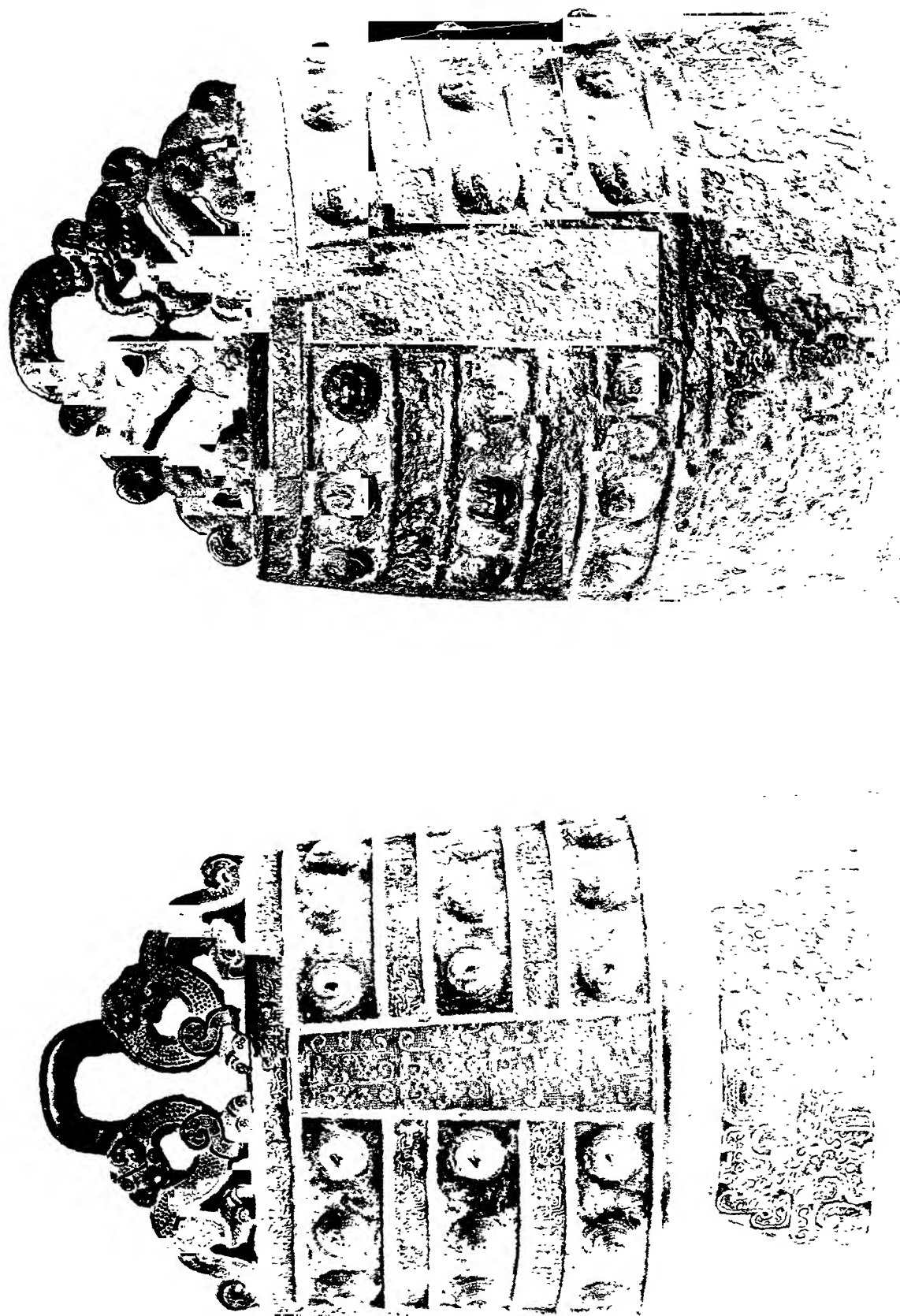




Grande cloche à poignée de tigres entrelacés.  
*Dr. Emil Hultmark: en dépôt à la C.E.A., Stockholm.*







A

B

Petites cloches, poignée composée de deux tigres.  
A. Ex coll. Burchard. — B. Staatliches Museum, Berlin.





Boucles, manches et couteaux de jade. C.E.A. (O.S.).

RECORDED





CATALOGUED.

*"A book that is shut is but a block"*

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY**

GOVT. OF INDIA  
Department of Archaeology  
NEW DELHI.

Please help us to keep the book  
clean and moving.

S. B. 148. N. DELHI.